

ایک مطالعہ

قرۃ العین حیدر

ڈاکٹر ارغمنی کریم



ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس دہلی

فَقَالَ الْعَجَبِي

الْمُطَالَعَةُ

لِلْأَوَّلِيَّةِ

بِكَلَامِ الْبَيْهَقِيِّ

تَرْقِيَةُ الصِّبْيَانِ حَسْرَةً :

أَيْكَ مُطَالَعَةً

قُرَّةُ الْعَيْنِ جَدِيدٌ :

ایک مُطالَعہ

مُؤَلَّفہ :

ڈاکٹر ارتضیٰ کریم

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس، دہلی

© ارتضیٰ کریم

QURRATUL-AIN-HYDER
EK MOTALA

BY

DR. IRTAZA KARIM

DEPARTMENT OF URDU
UNIVERSITY OF DELHI
DELHI

1992

Price Rs. 300/-

ISBN 81 - 85360 - 76 - 6

سن اشاعت	۱۹۹۲ء
قیمت	۳۰۰/- روپے
کتابت	محمد محمود عالم
مطبع	شیبا پرنٹرس، ۱۹۹۶ء
	لال کنواں، دہلی ۶

ایجوکیشنل پبلیشنگ ہاؤس
۲۱۰۸ گل عین الدین، دہلی کوئپنڈت لال کنواں، دہلی

پروفیسر قبر رئیس

_____ کے نام

قَدْرُ الْعَيْنِ حَيْدَرُ

جیون رتھ کو متھ کر اُمِرت نکالنے والی موہنی
 کھرا بیالیہا ہاتھوں میں لیے نیاسی بیٹھی رہے
 وقت کا راہو گھونٹ یہ گھونٹ کھیر کے جاتا رہے
 دلیری رہے تیس دیکھ رہی رہے
 پیاس سے بیکل رہے اور چپ رہے !
 ایسی پیاس کد جھپٹے
 اس کے سالوں جنم کی چیخ یہ کادے گڑے رہے ہوں،
 ساگر اس کا جنم بھون رہے
 اور جل کو اس سے بیز
 ریت یہ چلتے چلتے اب تو چلنے لگے ہیں بیز
 ریت بھی ایسی جن کی جھک سے
 آنکھیں جھپٹ گئی ہیں
 طیب رزق کی دُعا قبول ہوئی آخر
 آب زر کی دُعا قبول ہوئی آخر
 آب زر سے نام لکھے خار نے کی تمنا بھی بڑائی — لیکن
 نیاسی اتنا — سونا کتنے پیارے
 اک سنسار کو زوشنی باڑے والا سورج
 اپنے برج کی تار کی کو
 کس ناخن سے چھیلے
 شام آتے آتے کالی دیوار پھر اونچی ہو جاتی رہے ۔

ترتیب

عرض مرتب

فن کار

۱۳	ابن سعید	قرۃ العین حیدر
۲۰	قرۃ العین حیدر	میں خود ہی قصہ گو
۲۶	منند کشور و کرم	احوال و کوائف

رموز فن

۳۲	قرۃ العین حیدر	میکہ خیال میں
۳۳	قرۃ العین حیدر	تخلیقی اشارے
۳۷	قمر رئیس	قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ
۴۳	مقبول حسن خان	قرۃ العین حیدر : چند تخلیقی میلانات
۶۷	ابوالکلام قاسمی	قرۃ العین حیدر : نسائی حیثیت کا نیار حجام
۷۶	نیلم فرزانہ	قرۃ العین حیدر : فنی اظہار کی نوییتیں

ناول

۱۰۵	احمد ندیم قاسمی	میکہ بھی صنم خانے
۱۳۵	وارث علوی	سفینہ غم دل
۱۴۱	عبدالمغنی	سفینہ غم دل
۱۵۶	مجتبیٰ حسین	آگ کا دریا
۱۷۱	راہی معصوم رضا	آگ کا دریا

آگ کا دریا

آگ کا دریا

آگ کا دریا

آخر شب کے ہم سفر

کارِ جہاں دراز ہے

کارِ جہاں دراز ہے

گردش رنگ چمن

چاندنی بیگم

۲۲۶ وحید اختر

۲۹۸ اسدرب احمد انصاری

۳۱۱ محمود ایاز

۳۲۳ عبد المعنی

۳۵۰ فتح محمد ملک

۳۶۲ نامی انصاری

۳۶۸ شمیم حنفی

۳۹۶ نزہت سمیع الزماں

ناولٹ

سیتاہرن

چائے کے باغ

قرۃ العین کی سیتا

۴۰۶ انتظار حسین

۴۱۳ یوسف سرمست

۴۲۹ شریا جمال

افسانے

قرۃ العین کے افسانے: فکر و فن

قرۃ العین: جدید افسانے کا نقطہ آغاز

قرۃ العین کے افسانے

قرۃ العین کے افسانوں کا تاریخی ارتقاء

۴۳۴ وحید اختر

۴۶۱ محمود حاشی

۴۷۸ ش۔ اختر

۵۰۵ سہیل بیابانی

میسٹر بھی صنم خانے

۵۶۱ ارتضیٰ کریم

عَرَضِ مَرْتَبِ

کہا جاتا ہے میر کی شاعری آپ بیتی بھی ہے اور جگ بیتی بھی۔
 انھوں نے عین ذات کو عین کائنات بنا ڈالا اور یوں سیدھی سچھی اور صاف
 شاعری شاعری ہر انسان کو اپنے دل کی آواز معلوم ہوتی رہے۔
 قرۃ العین حیدر کا فن بھی دراصل آپ بیتی کو جگ بیتی بنانے کا فن
 ہے۔ غالباً اسی لیے قرۃ العین حیدر کے فن کے حوالے سے میر کا بھی
 یہ شعر بار بار ذہن میں آتا ہے :

سہل ہے میر کا سمجھنا کیا
 ہر سخن اس کا اک مقام ہے

حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے پورے افسانوی ادب کے
 تجزیے سے یہ بات روشن ہو سکے۔ انھوں نے اپنی زیادہ تر تخلیقات
 میں خود اپنی ذات کا اظہار کیا ہے اور یہ اظہار ذات "فحدود معنی میں
 ہرگز نہیں ہے بلکہ" شے کے گھر سے لے کر روشنی کی رفتار اور
 میر کے معنی صنفِ خاندان سے لے کر "چاندنی بیگم" تک کی تمام تحریروں میں
 انھوں نے ایک "جہانِ معنی" آباد کر رکھا ہے جس سے پوری طرح
 لطف اندوز اور محفوظ ہونے کے لیے تاریخی بصیرت لازمی شرط ہے
 چنانچہ جہانِ جہانِ فکس کے نقادوں نے قرۃ العین حیدر کی تفہیم
 تاریخ کو پس پشت ڈالا ہے، کوئی مثبت رائے قائم نہ کر سکے ہیں۔
 مضامین کے انتخاب میں یہ کوشش رہی ہے کہ قرۃ العین حیدر
 کے فن کا جائزہ کسی ایک نظر یا نظریے سے نہ لیا جائے بلکہ ان کے

ستّرِ حہمتِ فنِ پاروں کی گیر گشتاؤں بھی مختلف مکتب فکر کے ناقدین کے آراء کی روشنی میں ہو سکے تاکہ قرۃ العین خیدر کے فنی امکانات اور ادوار پر کوئی ایک رائے قائم کر سکا سکے۔

یہ بات بھی ملحوظ خاطر رکھی گئی ہے کہ ان کے ہر ناول پر دو محکموں شامل ہر سکیں تاکہ کم از کم مطالعے کے دو زاویے سامنے آسکیں۔ لیکن ”آگ کا دریا“ اس سے مستثنیٰ ہے کیونکہ ”آگ کا دریا“ مصنفہ کی نفی کے باوجود، ناقدین کی نگاہ میں قرۃ العین خیدر کا ہی رہبر اور دو کا سب سے بڑا ناول تصور کیا جاتا ہے۔ اس ناول پر تبصرہ بھی زیادہ ہوا ہے۔ اگر صرف ”آگ کا دریا“ پر لکھے گئے مضامین کو ہی لکھا گیا جائے تو پانچ سو صفحات کی مستقل ایک کتاب بن سکتی ہے۔

قرۃ العین خیدر شاید اردو کی کلونی اذنیبہ ہیں جن کی حیات میں دو اڑ کی تحریروں پر بے شمار مضامین لکھے گئے۔ اس لیے تمام مضامین کو کسی ایک انتخاب میں شائع کرنا نہ ممکن ہے نہ مناسب۔ چار چھ

سہار چند اہم مضامین کو ہی ترکیب اشاعت کیا جا رہا ہے۔ تقریباً چھیالیس سال پہلے ۱۹۴۶ء میں مشہور ترقی پسند افسانہ نگار احمد ندیم قاسمی نے ”سُرخ آنچل“ کے نام سے ”خواتین افسانہ نگاروں کے افسانوں کا انتخاب“ شائع کیا تھا۔ اس میں کل ستّرہ افسانہ نگار شامل ہیں ان میں قرۃ العین بھی تھیں۔ احمد ندیم قاسمی نے اس عہد کی ستّرہ خواتین افسانہ نگاروں کو ایک سو لاکھ لکھا تھا، جس کے جوہات بھی اس کتاب میں ”میرے خیال میں“ کے تحت شامل ہیں۔ یہ مطالعہ کتاب میں صرف ان جوابات کو شریک کیا گیا ہے قرۃ العین خیدر سے متعلق ہیں اور اب ان جوابات نے

بڑی اہمیت اختیار کر لی ہے۔

زیرِ قلم تیس چار سال قبل اسی اندر دلوں نے مجھے یہ تحریک

تھی کہ قرۃ العین خیدر پر لکھے گئے مضامین کا انتخاب

شائع کروں اور اسی وقت سے قرۃ العین سے متعلق تحریروں کی
دستیابی میں مصروف کار تھا، یہ کام اب مکمل ہو سکا ہے۔

اس کتاب کی ضرورت اس لیے بھی محسوس ہوئی کہ قرۃ العین
خیدر کی کئی نہ کئی شکل میں ہندوستان کی مختلف یونیورسٹیوں کے
نصاب میں شامل ہیں اساتذہ اور طالب علموں کو ان کے حق اور حق صحت پر
مواذ کی فراہمی میں غیر معمولی پریشاں ہو کر سامنا کرنا پڑتا ہے
اب یہ مشکل آسان ہو سکتی ہے کہ قرۃ العین خیدر کی کچھ کاپیاں
ہوئی کچھ اچھی تحریروں کو بیٹھی، بااثر کتاب میں پیش کیا جا رہا
ہے جس سے طلباء و لیسٹرز اس کا اور اساتذہ اس کا فائدہ کر
سکتے ہیں۔

میں شکرگزار ہوں ان تمام مقالہ نگاروں کا جن کے مقالے
کتاب کی ترتیب و تدوین میں معاون ثابت ہوئے ہیں۔ ان کے
بغیر یہ کتاب وجود میں نہ ہو سکتی تھی۔

اس کتاب کی اشاعت کے سلسلے میں ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس
کے مالک محبتی خان صاحب کا شکریہ ادا کرنا میرا فرض ہے۔
کوئی ادبی اور علمی کام خراب آج نہ ہو رہا، سوائے کتاب
کے تعلق سے کئی ایسا کوئی دعویٰ کرنا مناسب نہیں ہے۔
لیکن قرۃ العین خیدر کی تفہیم میں یہ کتاب ہی راہنما ضرور
کھل سکتی ہے، ایسا مجھے یقین ہے۔

_____ (تختی کریم)

لیکچرر، شعبہ اردو
دہلی یونیورسٹی، دہلی

A MAN WILL OFTEN TURN OVER A WHOLE
LIBRARY TO MAKE ONE BOOK.

DR. JOHNSON

جس قسم کے ناول میں لکھتی ہوں ان کے لیے تو
دس سڑچ ظاہر رہے کذبہ خد ضروری ہے۔ علامہ ازیں
مصطفیٰ آرٹ، ہسٹری، آرکیالاجی اور موسیقی سے
میری گہری دلچسپی اس حیات بھٹک میرے معاون ثابت
ہوتی رہے یہ کون سی الونگھی بات ہے۔

_____ قرۃ العین حیدر

(انیس اربو، اکتوبر ۱۹۹۱ء)

ابن سَعِيدٍ

فُلْكَ الْعَيْنِ حَيْدَرُ

”ایسی ایک نئی چیز تھی۔“
 ”ایسی کاروبار کی چیز تھی جس سے ہر شخص کو

”بہنیک اک میوڑج ہستیں لڑا کہ غشہ حشر کے کائنات و ہست توں
کھینچ اگڑیوئی اہل کول کی تسکیر تیر۔۔۔ میں یہ کہتی۔“
”وہ اسے روعات ایڑی دے دے۔“

"انہ کی طبعاً جوڑ معرہ ہو جائے۔ زمرہ ہو۔"

اور اگر میں بیاہٹھو تو میری طرف سے ہرگز
کوئی آہنی قادی نہیں ہے۔

۱۱ پی . حضرت علی (ع) ۱۲ در می ۱۳

— یہ اور مس قسم کی ہزاروں باتیں آپ اپنی کے بارے میں سنیں گے۔
ان لوگوں سے بھی جو اس کو ذاتی طور پر جانتے ہیں اور ان سے بھی جو اس کو بالکل
نہیں جانتے۔ ہر کوئی وثوق کے ساتھ اپنی رائے کا اظہار کرتا ہے اور سمجھتا ہے
کہ بس یہ اپنی پر آخری حرف ہے۔ اس سے زیادہ اس کے بارے میں کچھ نہیں
کہا جاسکتا۔ میں بھی اپنی کو ایک طویل غریب سے جانتا ہوں۔ لیکن میں اب بھی

و ثوق کے ساتھ نہیں کہہ سکتا کہ اپنی کے بارے میں آخری حرف کیا ہے۔

نظام ہر اپنی کے بارے میں جو باتیں سننے میں آتی ہیں ان میں ایک طرح کا تضاد نظر آتا ہے لیکن اپنی سے مل چکنے کے بعد یہ باتیں متضاد نہیں معلوم ہوتیں غیر معمولی بھی نہیں معلوم ہوتیں اور اس تضاد میں ایک ہم آہنگی، ایک قسم کی یک رنگی معلوم ہونے لگتی ہے۔ تضاد اور ہم آہنگی ہی غالباً اپنی کی اصل شخصیت ہے۔

کئی سال پہلے کی بات ہے دلی کے ”ساقی“ میں اپنی کی ایک کہانی چھپی۔

پچھلے پچھلے انگریزی وضع کے نام انگریزی گیتوں کے پورے پورے STANZAS
بامیل کی دعائیں اور ان سب پر حاوی رد و من کی تھوٹک کا نوٹیٹ کی مخصوص
فضا۔ — ان چیزوں نے پڑھنے والوں کو چونکا دیا اور شاید چونکا بھی کر دیا۔

اس کے بعد بے درپے اپنی کی کئی کہانیاں چھپیں۔ ان سب کا کچھ ایسا ہی انداز
تھا۔ یہی ان ہونا سا، خواہناک سا ماحول تھا۔ ایسا ماحول جو اس مادی حقیقی

دنیا سے منسلک ہوتے ہوئے بھی کچھ مادی اور اچھا اور جب کبھی اپنی کی کوئی کہانی
چھپتی تو ”ساقی“ کے صفحے کے صفحے انگریزی رسم الخط سے پڑھنے والے ان کہانیوں

کے عنوان بھی کچھ نئے سے تھے جیسے نظموں سے اخذ کیے گئے ہوں اور پڑھنے
والے سوچتے کہ نہ جانے یہ لکھنے والی کون ہے جس کی کہانیوں کے ماحول کا ایک

سراغالب اور فیض کی شاعری سے جا ملا ہے اور دوسرا بہر ابادلوں میں گم ہو کے
رہ گیا ہے۔ — پھر کچھ عرصہ بعد اپنی نے اپنے پڑھنے والوں کے لیے اس مجمعے

کو ذرا سہل بنا دیا۔ اس نے اپنی کہانیوں سے انگریزی رسم الخط نکال پھینکا اور
اس کے بجائے اردو رسم الخط میں یا پھر اردو کے جامے میں اپنے تاثرات، اور

احساسات کو ڈھال کر پیش کرنا شروع کر دیا۔ یہ بھی اردو افسانہ نگاری میں
ایک نیا تجربہ تھا۔ اس نے ایک عرصے تک اردو پڑھنے والوں کو تحیر میں رکھا۔

اور یہ خیال ہے کہ موجودہ دور کے لاتعداد اور نوعمر افسانہ نگاروں کو جن کے
نام آج کل رسالوں کی فہرست میں نظر آتے ہیں، اس تجربے نے ایک بہت بڑی

حد تک متاثر کیا ہے۔
بنیادی طور پر اپنی افسانہ نگار ہے۔ لیکن اس نے دو کامیاب ناول بھی

لکھے ہیں۔ وہ کلاسیکی اور نیم کلاسیکی موسیقی سے بھی واقف ہے اور اس کو ٹیننگ سے بھی گہرا شغف ہے۔ یوں تو وہ اپنے تخیل کو فنون لطیفہ کے مختلف شعبوں پر وارد کرنے کی اہل ہے! لیکن ان سب مختلف النوع تجربوں میں اس کی ذاتی شخصیت کو بھی ایک واضح اور داخلی حیثیت حاصل ہے۔

اپنی چیزوں کی ظاہری حیثیت کو دیکھنے کے علاوہ ان کی باہت کو داخلی طور پر محسوس کرنے کی عادی ہے۔ شاید اس کی قوتِ باصرہ اور قوتِ سامعہ دونوں بہت غیر معمولی طور پر حساس واقع ہوئی ہیں۔ ایک طرف تو اس کی باصرہ رنگوں اور شکلوں اور خطوں کی کیفیت اور ہم آہنگی کو اپنے میں جذب کرنے پر تکی رہتی ہے۔ اور دوسری طرف اس کی قوتِ سامعہ آوازوں کی کیفیت اور یرودیم اور داخلی موسیقی پر مرکوز رہتی ہے اور اس کے اپنے محسوسات نہ جانے ان رنگوں اور آوازوں کے سہارے کہاں سے کہاں نکل جاتے ہیں اور ایک طرح کی چکا چوند کیفیت اس کی ادبی اور فنی کاوشوں میں جھلک آتی ہے۔

تاریخی اعتبار سے اپنی ہمارے موجودہ دور کی پیداوار ہے۔ اس نے ڈیرہ دون اور لکھنؤ کے اسکولوں میں اولین تربیت پائی۔ پھر لکھنؤ کے مشہور ازبلا ہتھورن کالج سے بی اے پاس کیا اور پھر اعلیٰ تعلیم کے لیے لکھنؤ یونیورسٹی میں داخل ہو گئی۔ اس نے آنکھ کھولتے ہی اپنے ارد گرد اودھ کے اس محفوں ماحول کو دیکھا جو اپنی جگہ ایک منفرد حیثیت رکھتا تھا جس دور میں اپنی نے نشوونما پائی اس میں ایک طرف تو دہلی کی تہذیب تھی جو دم توڑ رہی تھی جہاں اب شریف مسلمانوں کے زیادہ تر خاندان چند پرانے، تاریک، تنگ محلوں میں محبوس ہو کر رہ گئے تھے، اور ان کے ارد گرد ایک نئی دنیا پیدا ہو رہی تھی جس میں زیادہ تر ٹھیکیدار تھے یا وہ نسانہ صوبوں اور علاقوں سے برآمد کیے ہوئے سرکارین ملازم تھے جو برسوں دلی میں زندگی بسر کرنے کے بعد بھی اپنی اپنی علاقائی بندشوں میں جکڑے رہتے تھے اور اس پرانی دلی کے جغرافیے اور معاشرت سے بے خبر اپنی تمام زندگیاں گزار دیتے تھے یا پھر دوسری طرف اسی دور میں کبھی اور کلکتہ جیسے کاروباری شہر تھے جن میں زندگی ایک بے پناہ

دم گھونٹ دینے والی رفتار سے بہتی تھی اور جہاں لوگ دن رات ایک ختم نہ ہوئے والی دُور میں شریک رہتے تھے۔ لیکن اسی دور کا لکھنؤ تعلقہ داروں کا لکھنؤ، ایک خاص حیثیت کا مالک تھا اس ماحول میں وہ کاروباری یا نو دولت ذہنیت نہ تھی بلکہ ایک قسم کا کٹھن اور تھا ایک بھاری بھر کم سن تھا جو بہت سے شعبوں کو بہت سی TRADITIONS کو اپنی جگہ مستحکم رکھتا تھا۔ شاید اس استی کام اور کٹھن اور کی پشت پر تعلقہ داروں کی مالی آسودگی تھی تعلقہ دار مسلمان حکمرانوں کی تہذیب، تمدن اور زبان سے بے حد متاثر تھے اور اپنی نے ہوش سنبھالتے ہی اپنے کو اس ماحول میں پایا اور اس لیے اس کو اپنے ارد گرد زندگی میں وہ جمود اور گھٹن محسوس نہ ہوئی جو اور علاقوں کے نوجوان محسوس والوں کو محسوس ہوتی تھی۔

بہت سے لوگ اپنی کو رجعت پسند کہتے ہیں۔ عصمت چغتائی نے بھی ایک مرتبہ اپنی کی شخصیت پر یہی الزام لگایا تھا۔ لیکن اگر آپ اپنی سے ملیں تو وہ اس قسم کے الزام کو شد و مد کے ساتھ رد کرنے کی کوشش کرے گی۔ وہ کہتی ہے کہ وہ تو محض اس تمدن، اس ماحول کی ترجیحی کرنے کی کوشش کرتی ہے جو اس بیسویں صدی کے لکھنؤ کے تمدن کو سنبھالے ہوئے تھا جس نے آئی، ٹی، کالج کی لڑکیوں میں ایسی سنجیدہ مزاجی پیدا کر دی تھی، جو دوسرے کالجوں کی لڑکیوں میں مفقود تھی اور جس نے لکھنؤ یونیورسٹی کے بہت سے رفاکوں کو برقی پسند اور انقلابی بنادیا تھا۔ اس لیے وہ رجعت پسند نہیں ہے۔ اب پتہ نہیں کہ کون سی بات ٹھیک ہے، کون سی غلط۔ عصمت ٹھیک کہتی ہے اپنی۔!

جب اپنی کا ناول "میرے بھی صنم خانے" چھپا تو اس کو سب سے زیادہ مسترت اس بات کی تھی کہ اس نے لکھنؤ کے اس مخصوص ماحول کو ایک کنڈس پر پیش کر دیا ہے۔ جو لوگ اپنی کو جانتے تھے انھوں نے اس کے ناول کے کرداروں کے روپ میں فوراً ان ہستیوں کو پہچان لیا جو حقیقی تھیں اور اس بڑے پیمانے پر اس قسم کے ادبی تجربے میں اپنی کو ایک عجیب مسترت محسوس ہوئی

میرے بھی صنم خانے کے بعد کوئی تین سال ہو گئے اپنی نے ایک اور ناول لکھا "سفید غم دل" مجھے وہ زمانہ اچھی طرح یاد ہے جب اپنی یہ ناول لکھنے میں مصروف تھی۔ اس کے لکھنے کی رفتار بھی بہت تیز ہوتی ہے اور وہ ایک وقت میں چھپڑ کے چھپڑ لکھ دالتی ہے۔ ایک روز اس نے مجھ کو اپنے ناول کے مسودہ میں سے وہ حصہ دکھایا جس میں اس نے اپنے ان تاثرات کو بیان کیا ہے جو اس کے دل میں اپنے باپ کی موت سے پیدا ہوئے ہیں اور مجھ کو بے ساختہ غیر شعوری طور پر ۱۹۸۳ء کی وہ صبح یاد آگئی جب میں نے لکھنؤ میں سجاد حیدر لیدیم صاحب کے انتقال کی خبر سنی تھی اور میں ایک دوست کے ہمراہ ان کے گھر گیا تھا مجھے اس صبح کی بہت سی باتیں تفصیل کے ساتھ یاد نہیں لیکن ایک مجموعی تاثر جو اب بھی میرے ذہن میں محفوظ ہے، اس تصویر سے بہت قریب ہے جو اپنی نے اپنے ناول میں کھینچی ہے اس صبح کو لکھنؤ کے فیض آباد ڈکے اس بنگلے میں لوگوں کا کافی عجم تھا لیکن پھر بھی فضا میں ایک سلسلے کی سی کیفیت تھی جس کو انسان اس گھر میں قدم رکھتے ہی محسوس کر سکتا تھا۔ اس وقت میں اپنی سے بہت ہی سرسری طور پر واقف تھا بلکہ تقریباً ناواقف تھا۔ لیکن جب میں نے "سفید غم دل" میں یہ حقہ دیکھا تو مجھ کو اب سے برسوں پہلے کے لکھنؤ کی وہ صبح بے ساختہ یاد آگئی۔

یہاں پر ایک ایسا سوال پیدا ہوتا ہے جو مجھ سے اکثر ان لوگوں نے پوچھا ہے جو اپنی سے ذاتی طور پر واقف نہیں۔ اپنی کی شخصیت کو اس کی اپنی کہانی میں حیثیت حاصل ہے۔ عام طور پر لوگ جب کسی نوجوان خاتون کے افسانوں کو پڑھتے ہیں تو ان کو فوراً یہ خیال پیدا ہوتا ہے کہ ان کہانیوں کے واحد قلم میں یا کسی اور بنیادی کردار میں لکھنے والی کی اپنی شخصیت پوشیدہ ہے نہ جانے کیوں مرد افسانہ نگاروں کی کہانیاں پڑھ کر کبھی بھی اس قسم کا کوئی رد مانوی اندیشہ نہیں پیدا ہوتا۔ اس کو آپ ہماری برخورد ملنا لگتا ہے کہ لیجئے یا نفسیاتی کمزوری لیکن واقعہ یہی ہے کہ جہاں کوئی دلچسپ قسم کا نسوانی کردار کسی خاتون افسانہ نگار کی کہانیوں میں نظر آیا اور فوراً نتیجہ اخذ کر لیا کہ دراصل یہ

مختلفہ کا اپنا اصلی روپ ہے گویا کھینے والی کی شخصیت بھی ایک ایسا راز ہے جو داستانوں کے جامے میں لٹا جاکر ہو جاتا ہے لیکن ویسے مخفی ہی رہتا ہے۔

واقعہ یہ ہے کہ اگر آپ اپنی کے کرداروں کا تجزیہ کریں تو آپ کو ان میں بہت سی اصلیتیں نظر آئیں گی، وہ ماحولِ نثر آئے گا جس میں وہ خود ملی بڑھی ہے۔ کالجوں کا ماحول اور ریفرانسیہ بالکل آئی ٹی آئی کالج سے مماثل نظر آئے گا، سڑکوں اور عمارتوں، اور جگہوں کے نام ہم صورت سے نظر آئیں گے۔ لیکن بس یہاں تک پہنچ کر اپنی کی اپنی شخصیت اس تمام ماحول اور فضا کا ایک جزو بن کر رہ جاتی ہے وہ کہیں بھی شخصی طور پر خود کو اپنے کرداروں میں مغل نہیں ہونے دیتی۔ وہ ان کو اپنی ذات سے ضرور متاثر ہونے دیتی ہے لیکن اس حد سے آگے ان کو اپنے طور پر مختلف ارتقائی منزلوں سے گزرنے کا موقع دیتی ہے۔ اور پھر وہ کردار محض فنی تقاضوں کے مطابق نیشو و نما پاسے میں جو لوگ اپنی سے اچھی طرح واقف ہیں ان کو اپنی کے افسانوں میں کبھی کبھار کسی فقرے میں کسی منظر کشی میں کسی دلچسپ سے واقعے میں اپنی کی ایک ہلکی سی جھلک نظر آجاتی ہے، لیکن محض ایک شغیف لمحے کے لیے اور پھر یہ جھلک اس بڑے ماحول وسیع فضا کا ایک حصہ بن کر رہ جاتی ہے۔

ایک عنصر ایسا ہی ہے جو اپنی کے ادب میں اور اس کی اپنی ذات میں کیساں طور پر نظر آتا ہے۔ یہ ہے اس کا فنی خالص! وہ ہر چیز کو اس خلوص کی کسوٹی پر پرکھتی ہے، اگر وہ اس کے معیار پر پوری اترتی ہے تو وہ اس کو قبول کر لیتی ہے، ورنہ اس کی طرف سے منہ موڑ لیتی ہے، اور پھر کسی بھی قیمت پر اس کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتی غالباً ہی وجہ ہے کہ سیکڑوں دُشوں سے مل چکنے کے باوجود اور پارٹیوں اور بنگاموں سے بچے زندگی کی قربت کے باوجود اس کا اپنا حلقہ احباب بہت مخصوص ہے۔ ایسے لوگوں کو جو فنی خلوص کے معیار پر پورے نہیں اترتے، وہ قطعی ناقابلِ برداشت اور "بور" سمجھتی ہے اور "بور" لوگوں سے محض۔ وٹل قسم کی ملاقاتوں کے بجائے ایک قسم کی سمیت اور بوند کی زندگی گزار دلت کر رہتی ہے۔ اس کے گھر میں جہاں اس کی کتابوں کے زبائر ہیں، اس کا پائلوٹ بے مکمل وغیرہ PAINTINGS ہیں۔ اپنے گروہ میں ایسے دوستانہ باتیں کرنے سے بھی نہیں بھلتی، میں نے اس کو ایک وقت میں

مختلف تنوع موضوعات پر کسی کسی لوگوں سے بحث کرتے دیکھا ہے۔

ادیبوں اور ادبی معیاروں کے سلسلے میں بھی وہ اپنی ذاتی پسندیدگی اور ناپسندیدگی کو بہت اہمیت دیتی ہے۔ مثلاً اگر اس کو معلوم ہے کہ ایک شہرستان یا قصبہ اور یہاں کی بڑی سے اچھا مسلک نہیں کرتا تو وہ اس کے ادبی کارناموں کو کبھی بھی سراہنے کے لیے تیار نہ ہوگی۔ اسی بنا پر اس کے حلقہٴ استحباب میں ادیب بہت کم ہیں اور جو ہیں بھی وہ اپنی ادبی شخصیت کی بنا پر نہیں بلکہ اپنی ذاتی شخصیت کی بنا پر اس سے رابطہ برٹھا سکے ہیں۔ برہنہ کی یہی گفتگو سے اپنی بہت گھبراتی ہے۔ مثلاً اگر کوئی اس سے یہی طور پر پوچھے کہ وہ آجکل کیا لکھ رہی ہے؟ تو سخت کوفت محسوس کرتی ہے اور کہتی ہے کہ بقول شخصے، یہ سوال ایسا ہی معلوم ہوتا ہے کہ جیسے دو باد چپ ایک دوسرے سے ملنے پر پوچھیں: ”آج تم کیا پکار رہے ہو؟“

خونیں جنگوں اور اٹیم کیم سے پیدا کیے ہوئے اس تمدن کو وہ بہت دہکھتی ہے۔ موجودہ نسل کی ”مغربیت زدگی“ سے بڑی گھبراتی ہے۔ کاک ٹیل پارٹیوں میں بیٹھ کر وہ سوچتی ہے کہ یہ سب لوگ ناچ رہے ہیں، دما صل اپنی حقیقت سے، اپنے مرکز سے، اپنے محور سے کتنے دور ہٹ گئے ہیں۔ یہ سب باتیں اپنی جگہ ٹھیک ہیں۔ لیکن یہ باتوں یہ فضا ان باتوں کے لیے موزوں نہیں، اور وہ سوچتی ہے کہ شاید یہ لوگ اب اپنے مرکز سے اتنے دور نکل آئے ہیں کہ ان کی زندگیاں ایک قسم کے کلچرل خلاء میں بسر ہونے لگی ہیں اور اس خلاء کو پر کرنے کی کوشش میں انھوں نے جاز میوزک اور مینجھا، اور سامیجھا میں دلچسپی لینی شروع کر دی ہے۔ کسی نئی پیدا کی ہوئی دولت کی نمائش کرنی سیکھ گئے ہیں۔ لیکن ان کی یہ کوششیں رائیگاں جاتی ہیں اور وہ سب اور بھی زیادہ بے بس اور متقابل رحم نظر آنے لگتے ہیں اور اپنی زندگیوں کے TEMPO میں کچھ اور اضافہ کر دیتے ہیں! — اور نہ جانے اب یہ TEMPO کہاں جا کر ٹوٹے گا؟ شاید یہی وجہ ہے کہ بریوں کی کہانیوں کی سنڈر میل کی طرت اپنی کو بھی یہ احساس ہونے لگا ہے کہ وہ اپنا شیٹے کا سیلیر نہیں کھو بیٹھی ہے۔ اور نہ جانے اس کی طرح موجودہ دور کے اور کتنے نوجوانوں، ادیبوں، شاعروں، افسانہ نگاروں اور رسلوں کو کیا شیٹے کے سیلیر کی تلاش ہے!

میں خود ہی قصہ لاگو

آج صبح صبح ہماری پیاری بہن نفیس کافون آیا کہ بھئی تمہارے متعلق وہ مشہور و معروف مضمون تیار ہے۔ ایک لکھنے کے لیے دل ڈوب گیا۔ پھر ذہناً یاد آیا کہ مضمون بہت اہم مہتیوں کے لیے لکھے جاتے ہیں۔ لہذا فی الفور کچھ عجیب آسمانی خوشی سی محسوس ہوئی۔ قہقہوں بول بولکہ نفیس کے میاں جو ہیں ایفٹنٹ کمانڈر عسکری ان کا نام ہے۔ اور آپ کچھ ادب وغیرہ سے شغل کرتے ہیں۔ اور دوسرے سارے نہایت قابل اور نہا پرش لوگوں کی طرح یہ بھی INCOGNITION رہتا زیادہ پسند کرتے ہیں۔ تو آپ نے گویا ایک مضمون اس خاکسار کے بارے میں رقم فرمایا دیہ ایک اور عسکری ہیں وہ جو دد ستر والے عسکری صاحب ہیں تو وہ بھلا ہم جیسے چھٹ مہتیوں پر کیا مضمون لکھیں گے۔ حالانکہ ڈرتے ڈرتے ایک روز خیال آیا تھا کہ ان سے کہا جائے کہ اللہ عسکری صاحب ایک مضمون آپ ہی لکھ دیجیے۔ مگر پھر سوچا کہ کہاں ملازمے اور رین ہو اور کہاں ہم خاکسار لوگ) تو قہر مختصر یہ کہ اب عسکری ابن سعید نے شخصیت نگاری گویا شروع کی۔ کئی دفعہ ان سے کہا تھا کہ بھئی مضمون لکھو، خدا کے لیے ہم مضمون لکھو۔ یہ تاک و تدبیر کیا کہ آئندہ ”ابن سعید میری نظر میں کی قسم کا ایک مضمون تیں بھی لکھ دوں گی۔“

بہر حال، تو اب محترمہ نفیس عسکری نے مطلع فرمایا کہ مضمون تیار ہو چکا ہے۔

بس ایک آنچ کی کتر ہے۔

دراصل ہمارے بارے میں اس قدر بھانت بھانت اور انواع اقسام کے مضامین لکھے گئے ہیں کہ ہم بالکل ^{DE MORALIZED} بوجھلے ہیں۔ چنانچہ عسکری یعنی ابن سعید نے اور ہم نے طے کیا کہ یہ اور بھی بہترین چیز ہے کہ گیارہویں ^{COMMANDMENT} پر عمل کرتے ہوئے اپنی بددعا کو اپنے اور پر مضمون خود کو لکھوا دے کسی دوسرے کو اس کا موقع نہ دو۔ یعنی جو ایک سو نوں وہ تم پر کرنا چاہتا ہے اس سے پہلے کہ وہ بوجھلے وہ ایک سو نوں اپنے اوپر خود کر لو۔

پھر سوال یہ بھی ہے کہ اس قدر پریشانی کاٹنے کی بقول شاعر:

عجب ادکھلی میں سر دیا تو موسلوں کا کیا ڈر

یا شاید یہ کہ :

دور یا میں رہ کر مگر مجھ سے بیر
بلکہ ایک اور ضرب المثل ہے کہ : — بہر حال، دراصل شخصیت نگاری یوں
کی جاتی ہے کہ :

موصوفہ ایک شاعرانہ مزاج کی مالک ہیں۔ بچوں اور قوس قزح سے سخت دلچسپی
ہے۔ موسیقی سے الفت، فلسفے کی کتابوں کا مطالعہ کرتی ہیں، ان کے گھر کا رنگ ہلکا
سہ۔ پردے چمپئی، درجیوں میں بنفشہ شے سگونی پڑے ہکتے ہیں،
ان کے بارے میں اس طرح کے مضمون پڑھ کر حیرت چاہتا ہے کہ زور سے چیخوں۔
خدا کا شکر ہے کہ اس طرح کی شخصیت نگاریاں اب دیکھنے میں نہیں آتیں۔

عسکری صاحب (یعنی ابن سعید) نے تو بہت شرافت سے کام لیا ہے وزیرِ تحقیق
حال جو ہے، وہ تو ہماری پر شوکت شن ہے مثال کے طور پر عسکری نے یہی نہیں لکھا، بلکہ
صاف چشم پوشی بھی کی، کہ ہم نہایت ذوق شوق سے رسالہ "سمع" پڑھتے ہیں اور یہ
بھی کہ جب سارے بہن بھائیوں کی محفل میں بیچ بیکر مسلسل ایک چندو خانہ بن جاتے تو کہیں
کیا کیا ہنگامہ رہتا ہے۔ ماشاء اللہ سے ایک کمرے میں رہیو دھاڑ رہا ہے دوسرے میں
چھوٹی بھانجی صاحبہ پانیو سے شغل فرما رہی ہیں۔ گیلری میں "چوبے دھڑولتی آئی" کھیلا
جا رہا ہے۔ برآمدے میں باضابطہ کرکٹ میچ ہو رہا ہے۔ متوتر فون کی گھنٹی بج رہی اور کوئی

نہیں سنتا۔ سب ایک دوسرے چمک چمک رہے ہیں۔ ہماری بڑی بھانجی صاحبہ اللہ کے فضل و کرم سے ڈاکٹر ہیں اور ایف فورس فارٹھ لیفلٹنٹ کے عہدے پر فائز ہیں۔ مگر ان کا یہ عالم ہے کہ ان کو ڈاکٹری کے علاوہ دنیا بھر کی فضولیات اور خرافات سے سخت دلچسپی ہے۔ جدید انگریزی ادب یونانی آرٹ، ہندو فنون لطیفہ سے شدید رانس ہے اور کوئٹہ کی تو آپ عاشق ہیں۔ میل لٹو اور ٹام اینڈ جیری اور ڈونلڈ ڈک آپ کے پسندیدہ کردار ہیں۔ سب کچھ کوئی ان سے ڈاکٹری کی باتیں کرتا ہے تو دفعتاً یاد آتا ہے کہ ارے یہ تو ڈاکٹر بھی ہیں۔

سوال یہ ہے کہ مجھے اپنا سوال رقم کرنے سے پہلے اپنے سارے گھرانے کا سوال رقم کرنا پڑے گا۔ کیونکہ میں ان سب سے علیحدہ کوئی انوکھی ہستی قطعی نہیں ہوں افراد وغیرہ ابن سعید نے جو سخت نامانہ الفاظ استعمال کیے ہیں، وہ سب گپ بازی ہے ایک روز ہم حسب معمول گھاس پر بیٹھے رات کے بارہ کا غلہ باؤ کا نہایت اطمینان سے شکر کو سکیدا را میں منتقل کرنے میں مشغول تھے کہ ایک چھوٹے بھائی نے جواب مستقلاً کنیڈا میں رہتا ہے اچانک یہ انکشاف کیا جس طرح ایک انگریز مصنف نے یہ انکشاف کیا تھا کہ وہ ساری عمر شربوتا رہا، کہ ساری عمر میم لوگوں کی اسی PITCH پر گزری ہے، کرکٹ کا PITCH نہیں، باوجودیکہ ہماری زندگیوں میں تقسیم ہند کے کارن زبردست انقلاب چکلیے اور بہ صورت اب اس تبدیلی کی عادت بھی ہو گئی ہے۔ ایک چیز ہم دوسروں میں ہمیشہ تلاش کرتے رہتے ہیں شدید بانٹ اور شدید مزاجی جس فی الحال یہاں دونوں چیزوں کا تقریباً فقدان ہے۔ غالباً ہماری اپنی خصوصیات بھی زیادہ لوگوں کے لیے نہیں پڑیں (یہ انکشاف بھی کنیڈا والے بھائی نے کیا تھا، اور اسی لیے وہ دوسرے لمحے گھاس سے اٹھ کر کنیڈا چلا گیا۔)

میرے مین ۴۰، مزید ترین سہیلیاں جو مجھے سگی بہنوں کی طرح عزیز ہیں اور جن کے ساتھ میں نے بہت بچپن سے گزاری، ہم تک ایک ایک لمحہ اکٹھے بتایا تھا۔

ہندوستان میں ہیں۔ ان کے علاوہ دوسری سہیلیوں کی ایک بہت بڑی فوج بھی تقریباً

ساری کی ساری وطن مرحوم ہی میں رو گئی۔

سہیلیوں سے قطع نظر ہم سب ماشاء اللہ سے اٹھا ہائیس فرسٹ کزن ہیں۔ سکند تھرو فور تھ فنڈ (سلسلہ جینیوں کی طرف آٹھویں کزن تک پہنچتا ہے۔ ان کے علاوہ خدا نظر سے بچائے ان سب میں جو ہمارا ابا بچہ گروپ ہے وہ اللہ کے فضل سے ایک ہی مدرسہ فکر سے تعلق رکھتا ہے۔ امور سے ہیں ہمارے بچے چچا جان کا مکان بکیت باؤس تھا۔ گرمیوں کے زمانے میں اس میں مستقل اودھم کی وجہ سے ایک زلزلہ سا آیا رہتا تھا۔ جہاں یورپ میں تھوٹے چچا جان کی کوٹھی کے باغ کے پیچھے سے ٹرین گزرتی تھی۔ ہم لوگ ٹرین آنے سے چند منٹ پہلے پٹری پر جا کر پتھر رکھ آتے اور پھر درختوں میں چھپ کر انتظار کرتے کہ اب ٹرین پٹری سے اترے گی۔ بالکل دہشت پسندوں کا گروہ تھا۔ اب خیال آتا ہے کہ اگر واقعی کبھی ایسا ہو گیا ہوتا تو کیا ہوتا غالباً سب کو جیل خانے بھیجا جاتا۔

یہ سب بڑے ہوئے تو اے لیجیے ایک سے ایک عالم فاضل چلا آ رہا ہے۔ دو بہنوں نے یونیورسٹی کے سارے ریکارڈ کھٹا کھٹ توڑ ڈالے۔ تھیال میں جو بہن بھائی ہیں ان کا بھی یہی سلسلہ ہے۔ ایک نوجوان خاتون نے پرنس یونیورسٹی میں ٹیائٹلسٹ لیکنو نو بی کی ڈگری لی۔ ایک بزرگوار بہت بڑے سیاست دان بن گئے۔

بہت کم کنبوں میں اتنا زیادہ قبیلے کا احساس ہوتا ہے اس کی وجہ غالباً وہی کہ بیت اور وہ مخصوص تہذیبی پس منظر ہے جس کا ذکر میں نے یلدرم کے متعلق مضمون میں کیا ہے۔ ہمارا کنبہ اب بہت دور دور تر ہو رہا ہے۔ کچھ افراد سان فرانسسکو میں ہیں۔ کچھ لندن میں، بہت سے اپنے آبائی وطن ہندوستان ہی میں رہتے ہیں۔ بعض دفعہ مجھے خیال آتا ہے۔ بھانت بھانت کی جگہوں پر رہے۔ بھانت بھانت کے انسانوں سے ملے۔ بھانت بھانت کی مصروفیتیں رہیں۔ بچپن بھارتیہ منظر سے پورا رہا۔ اتر پردیش کے ہرے بھرے ضلع تران کے جنگل پہاڑ کی چوٹیوں پر بسنے والی معروف اور غیر معروف بستیاں سب سے پہلی یاد جو ہے وہ ہمارے سفر کی ہے کہ بس تیرے ہوئے چلے جا رہے ہیں۔ بیسی، سکاٹہ، جنوبی ہند کی

بندر کا میں ایران کے ساحل گر بلائے معاشی۔ قابرد۔ ترکی مستقل ادھر سے ادھر گھوم رہے ہیں۔

نیمہ پٹی کدہا کی بھر چھ سال لکھی۔ (ہاں صاحب! کیا بات ہے ہونا ہر دو۔) کہانی کچھ یوں تھی کہ کاٹھ کو دھڑا اٹھیشن تھا۔ رات کے بارہ بجے تھے۔ قنی لائین لیے ادھر ادھر دوڑتے پھرتے تھے۔ جگنو کی قطاروں کی طرح ٹرین آتی دکھائی پڑی۔ وغیرہ وغیرہ۔ ماشا، اللہ کس قدر شاعرانہ تخیل تھا۔ یعنی غور کیجیے کہ جگنوؤں کی قطاریں۔

پھر بدلتی گزریوں کا بہت سخت سلسلہ رہا۔ گڑیاں ہی گڑیاں ان کے لیے باقاعدہ اسکول کھولا گیا تھا۔ ایک جرمن پہلی نے سمجھا بھجا کر آمادہ کیا کہ سیڈی ہلینڈ اس کے گڈے کا بیاہ کر دیا جائے۔ آئیڈیا کچھ جپا نہیں۔ مگر اس کی دل شکنی کے خیال سے مان گئے۔ عین برت کے وقت جرمن رڑ کی جو کھتی اس نے کسی بات پر بگڑ کر کہہ دیا کہ بہر حال میرا گڈا خاص جرمن ہے سیدھا برن سے آ رہا ہے، تمہاری "سیڈی ہلینڈ" کو بلونڈ ہے۔ مگر تمہاری رڑ یا ہے، لہذا ہندوستانی ہے۔ اس قدر غصہ آیا کہ فوراً برات واپس ہونامہ دی گئی۔ عرصے تک شدید اینٹی جرمن جذبات دل میں موجزن رہے۔

اسپورٹس اور ریاضی سے جان بچتی تھی۔ اسکول اور کالج میں کبھی جو باسکٹ بال کھیل کر دیا ہو۔۔۔ فساد کرانے میں بڑا لطف آتا تھا۔ بیک وقت دونوں پارٹیوں میں شامل ہیں اور فساد کرا رہے ہیں۔ بعد میں خود ہی صلح کرادی۔ اس وجہ سے کالج کی سیاسیات میں یکم کو بہت ہی اہم مقام حاصل تھا۔

اب یہاں یہ عرض کرنا ہے کہ سب سے بڑی ٹریجڈی جو ہوئی وہ یہ تھی کہ اسی مستقل منہ کاٹے کے چکر میں بغیر سوچے سمجھے جو کہانیاں وغیرہ کالج کے رسالوں کے لیے لکھتے تھے۔ وہ ادبی رسالوں میں چھپوا دیں۔ یہ ایسی ایکٹوٹی ہوئی جسے آج تک جھکتنا پڑ رہا ہے۔ کوئی عقلمند آدمی انگریزی میں کہہ گیا ہے :

LITERARY SINS HAVE VERY LONG SHADOWS

یہ بہت ہی حسب حال مقولہ ہے۔ یعنی یہ کہ اب بیٹھے اس قسم کا روح افزا

تبصرہ سن رہے ہیں۔

ایک خاتون ہماری ایک کتاب کی ورق گردانی کر کے نہایت اطمینان سے بولیں — ”آپ انگریزی بہت اچھی لکھتی ہیں“ — اور اس روز تو مجھے بہت ہی کوفت ہوئی جب میں نے کرشن چندر صاحب کی (جن کی میرے دل میں بڑی عزت ہے) یہ رائے سنی کہ میرے بھی صنم خاتون میں سوائے پارٹیوں کے تذکرے کے اور کچھ نہیں ہے۔ اے لیجیے یہاں ہم نے تو اپنی طرف سے ایک عظیم انسانی ٹریجڈی کی داستان نمیند کی تھی۔ کرشن چندر صاحب نے اے کے ایک جملے میں نہایت خوش اسلوبی سے قصہ مختصر کر دیا — اب آپ ہی بتلائیے کہ کیا کیا جائے۔

اپنے اور اپنے قبیلے کے متعلق اس ”فٹ نوٹ“ کا اضافہ کرنے کے ساتھ میں یہ بھی عرض کر دوں کہ یہ واضح رہے کہ ہم لوگ برخود غلط نہیں ہیں۔ ہمارے یہاں اکثر و بیشتر لوگوں کو اپنے متعلق برائی غلط قسم کی اہمیت کا احساس ہے۔ ہمارا جو معاشرہ ہے جس طرح ہمارے ذہنوں کی تشکیل کی جاتی ہے اور جو ہمارے یہاں کے موجودہ حالات ہیں ان کی وجہ سے لوگ یا تو احساس برتری کا شکار ہیں اور یا احساس کمتری میں مبتلا ہیں۔ ہر فرد کسی نہ کسی طرح کے COMPLEX میں گھرا ہوا ہے۔ NORMAL کوئی بھی نہیں رہتا چاہتا اور میں ان لوگوں کو بہت قابل قدر سمجھتی ہوں جو ہر ماحول اور ہر موقع پر نا مل رہتے ہیں۔

وہی ہماری ”شخصیت“، تو بھئی یہ تو ایک بڑا تہید قسم کا خوفناک نفاذ ہے۔ شخصیت تو مولانا ابوالخلی مودودی اور یکم رعنا یا قتل علی خاں کی ہوتی ہے۔ ہم اور ہماری ”شخصیت“ — یہ کیا مسخرہ پن ہے!

احوال کواعف

قرۃ العین حیدر کی پیدائش ۲۰ جنوری ۱۹۲۶ء کو علی گڑھ اتر پردیش میں ہوئی۔ ان کے والد سید سجاد حیدر بلدرسم، جن کا شمار اردو کے مشہور کہانی نویسوں میں ہوتا ہے۔ یوپی کے ایک ایسے پڑھنے لکھنے زمیندار گھرانے سے تعلق رکھتے تھے جن کے افراد دربار مغلیہ میں سہ ہزاری پنج ہزاری اور منصب دار وغیرہ رہے تھے۔ ان کے نگو دادا سید حسن زندن وسط ایشیاء ہندوستان آئے تھے اور ان کے خاندان میں علم کی وارثت ایک نسل سے دوسری نسل تک منتقل ہوتی رہی تھی اور ان کے گھرانے کی عورتیں بھی پڑھی لکھی تھیں۔ بلدرسم کی نانی سیدہ ام مریم نے تو قرآن شریف کا فارسی میں ترجمہ بھی کیا تھا۔

۱۸۵۷ء میں ان کے پردادا امیر احمد علی نے انگریزوں کے خلاف اعلان جنگ کیا جس کے نتیجے میں ان کی جاگیر وغیرہ ضبط ہو گئی۔ بعد میں ان کے والد سید جلیل الدین حیدر اور ان کے چھوٹے بھائی سید کرار حیدر نے انگریزی تعلیم حاصل کر کے سرکاری

لے ڈاکٹر بن گئے، لے ڈاکٹر کی سن پیدائش ۱۹۲۶ء لکھی ہے (مطبوعہ اتر پردیش اردو اکادمی حیدرآباد ۱۹۸۳ء) لیکن قرۃ العین حیدر نے واقعہ کو ادب کے ذوقی خط میں مطلع کیا ہے کہ وہ علی گڑھ میں ۱۹۲۸ء میں پیدا ہوئے۔ (مجموعہ سہنشاہ مرزا: قرۃ العین کی مادل نگاری)

ملازمت اختیار کی۔ سید جلال الدین حیدر شہر بنارس کے حاکم مقرر ہوئے اور انھیں خان بہادر کے خطاب سے نوازا گیا۔ سید کرا حیدر یونی میں سول سرجن رہے اور ان کا شمار صوبے کے مشہور ڈاکٹروں میں ہوتا تھا۔ ۱۸۹۶ میں گھوڑے سے گرنے سے ان کا انتقال ہو گیا۔

سید حیدر علی ایم ۱۸۸۰ میں پیدا ہوئے۔ انھوں نے ایم اے او کالج علی گڑھ سے کیا اور ایف اے یونیورسٹی میں دوسری پوزیشن حاصل کی۔ بعد میں انھوں نے ایم اے او کالج میں ایف ایل بی میں داخلہ لیا۔ اس دوران وہ نواب اسماعیل خاں تعلقدار میرٹھ اور راجہ صاحب محمود آباد کے سیکریٹری بھی رہے۔ پھر وہ بغداد میں برطانوی کنسل خانے میں ترکی مترجم کی حیثیت سے مقرر ہوئے۔

پہلی جنگ عظیم کے کچھ دن پہلے انہیں سابق امیر کابینہ یعقوب خاں کاسٹنٹ پولیٹیکل ایجنٹ مقرر کر کے ہندوستان بھیج دیا گیا۔ ۱۹۱۲ میں ان کی شادی نذر ہر ایم سے ہوئی۔

امیر کابل کی وفات کے بعد ان کی خدمات یونی سرکار سول سروس میں منتقل کر دی گئیں۔ ۱۹۲۰ میں جب ایم اے او کالج مسلم یونیورسٹی بنا تو انھیں اس کا پہلا رجسٹرار مقرر کیا گیا۔ وہ شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ کے اعزازی صدر بھی رہے اور ان کا شمار اجماع اردو کے معانی کے بانیوں میں بھی ہوتا ہے۔ ۱۹۲۸ میں حکومت نے انھیں یونیورسٹی سے بلا کر ہزار اندر بیان کو بار میں ریزیو کمیشنر بنا کر لوٹ بلیر بھیج دیا۔ واپس آنے پر غازی پور اور آماوہ کے اندر میں تغذیات رہے۔ ۱۹۳۵ میں شرابی صحت کی بنا پر ملازمت سے سبکدوش ہو گئے۔

قرۃ العین کی والدہ نذر سید دتھ کی ولادت ۱۸۹۸ میں صوبہ سرحد میں ہوئی تھی ان کے پردادا معصوم علی مصنف اشک معصوم سلطنتِ اودھ میں ناظم اور حیدر دار تھے اور ان کے دادا خان بہادر میر قاسم علی کو پنجاب کے قانون اراضی کی تشکیل و تنظیم کے لیے منتخب کیا گیا۔ نذر کے والد میر نذر الباقر فوج کے محکمہ سپلائی میں بطور ایجنٹ صوبہ سرحد میں مامور رہے۔

شادی سے پیشتر بنت نذر الباقر کے نام سے تہذیب نسوان پھول وردیگر رسائل میں مضامین لکھا کرتی تھی۔ ان کا چاہا ناول اختر النساء یکم ۱۹۰۸ میں

دارالاشاعت لاہور سے شائع ہوا جبکہ ان کی عمر صرف ۱۴ برس تھی۔ ۱۹۱۲ میں ان کی شادی ہوئی اور وہ نذر سجاد حیدر کے نام سے لکھنے لگیں۔ انھوں نے سیاہی اور سماجی سرگرمیوں میں بھی حصہ لیا اور کئی اسلامی ممالک کی سیاحت بھی کی۔

قرۃ العین حیدر کی ابتدائی زندگی پورٹ بلائیر جزائر انڈیا میں گزری اور ابتدائی تعلیم انھوں نے دبہہ دون میں حاصل کی۔ پھر وہ لکھنؤ کے مشہور ازبیا ہتھورن کالج میں داخل ہوئیں اور وہاں سے بی اے پاس کیا۔ اس کے بعد وہ لکھنؤ یونیورسٹی میں داخل ہوئیں اور وہاں سے ۱۹۲۷ میں انگریزی میں ایم اے کی ڈگری حاصل کی۔ اس کے علاوہ انھوں نے گورنمنٹ اسکول آف آرٹس لکھنؤ اور میٹریکول اسکول آف آرٹس لندن میں تعلیم پائی۔

قرۃ العین حیدر نے پہلی کہانی صرف چھ برس کی عمر میں لکھی۔ تاہم ان کی یہ کہانی کہیں شائع نہیں ہوئی (ان کی سوانح حیات کی حویلی کی کہانی بقیور کے احصار، مجلہ ۱۹۵۰ء میں شائع ہوئی)۔ یہ کہانی ۱۹۲۱ء میں شائع ہوئی۔

۱۱ اپریل ۱۹۴۳ کو ان کے والد سید سجاد حیدر یلدرم کی لکھنؤ میں وفات ہو گئی۔ عینی اپنی ابتدائی کہانیوں میں انگریزی کا استعمال کثرت سے کرتی تھیں لہذا ایک خاتون نے ان کی کہانی کا سرسری مطالعہ کرتے ہوئے کہا تھا — آپ انگریزی بہت اچھی لکھتی ہیں اسی طرح میرے بھی صنم خانے میں پڑھو اور افسانہ نگار کوشن حیدر نے تبصرہ کیا تھا کہ اس کتاب میں سوائے پارٹیوں کے تذکرے اور کچھ نہیں ہے۔

تقسیم ملک کے بعد وہ کچھ مدت پاکستان میں سکونت پذیر رہیں۔ ۱۹۵۰ میں وہ پاکستان کی وزارت اطلاعات و نشریات میں انفارمیشن آفیسر مقرر ہوئیں اور لندن میں پاکستان ہائی کمیشن میں پریس ایچی کی حیثیت سے بھی تھیں۔ وہ ڈائریکٹر کی حیثیت سے بھی خدمات انجام دیتی رہیں۔ کچھ دنوں انھوں نے پاکستان ایئر لائنز میں بھی کام کیا۔ اسی اثنا میں ان کا شہرت یافتہ ناول 'آگ کا دریا' شائع ہوا جس پر

پاکستان میں ایک بحث و تنازعہ شروع ہو گیا اور پھر چھپے دہے کے ابتدائی برسوں میں وہ پاکستان سے مستقل طور پر منہد و تسان آ گئیں۔

۶۸-۱۹۶۴ء کے دوران وہ امپرنٹ بمبئی کی کیرئیر ایڈیٹر رہیں۔ ۱۹۶۸ء سے ۱۹۷۵ء کے دوران وہ مشہور انگریزی ہفتہ وار اسٹریٹ ویسٹلی آف انڈیا کی مدیر معاون رہیں۔ وہ سنٹرل بورڈ آف فلمز سے بھی منسلک رہیں۔

۱۹۷۷ء میں انھیں افسانوں کے مجموعے 'پت جھڑکی آواز' پر سائبیہ اے ڈی ایوارڈ دیا گیا اور اسی برس ۱۹ اکتوبر کو ان کی والدہ نذر سنجی دھیر کی طویل علالت کے بعد بمبئی میں وفات ہو گئی۔ ۱۹۶۹ء میں انھیں تراجہم پرسودیت لینڈ نہرو ایوارڈ عطا کیا گیا۔

۸۲-۱۹۸۴ء میں وہ شعبہ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ میں وزٹنگ پروفیسر رہیں۔ ۱۹۸۴ء میں پیم شری اور غالب ایوارڈ ملا۔

۱۹۹۰ء میں انھیں ان کی ادبی خدمات پر منہد و تسان کا سب سے بڑا اعزاز گنجان مبیڈ ایوارڈ دیا گیا جو اس سے پیشتر اردو میں صرف مشہور اردو شاعر حضرت فراق گورکھپوری کو ہی عطا کیا گیا تھا۔

مطبوعات

افسانوں کے مجموعے

- ۱۔ ستاروں سے آگے۔ (۱۹۷۷ء)
- ۲۔ شیشے کے گھر (مکتبہ جدید، لاہور، ۱۹۵۴ء)
- ۳۔ پت جھڑکی آواز (مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ۱۹۶۷ء)
- ۴۔ روشنی کی زقار۔ (ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۸۲ء)
- ۵۔ جگنوؤں کی دنیا (انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۰ء)

ناول

- ۱۔ میرے بھی صدمہ خانے (۱۹۴۹ء)
- ۲۔ سفینہ غم دل۔ (۱۹۵۲ء)

۳۔ آگ کا دریا (۱۹۵۹)

۴۔ آخر شب کے ہمسفر (۱۹۷۱)

۵۔ کارِ جہاں دراز ہے (دو جلدوں میں) ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی۔

شک میل پبلیکیشنز، لاہور، (۱۹۹۰)

۶۔ گردشِ رنگِ تپن (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۸)

۷۔ چاندنی بیگم (ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، دہلی، ۱۹۸۹)

نادلٹ

چاز نادلٹ :- (۱۹۸۹)

۱۔ دلربا -

۲۔ سیتا جرن -

۳۔ چائے کے باغ -

۴۔ اگلے ہفتے میرے بڑے بھائی کیجیو -

ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، علی گڑھ -

دیورٹاڈ

۱۔ سب کا چاند، در تپن ہر ورقِ دفترِ حال و گزشتہ (نقوش، لاہور)

۲۔ کوہ و دمانہ (آج کل، نئی دہلی)

۳۔ کل کشت (کنشو، ممبئی)

۴۔ نصیر سوچتا ہے، یکہ نانی تھیل : جہاں دیگر (آج کل، اردو)

ستراجنم

۱۔ ہمیں چراغ ہمیں پروانے (رہمداد حمیرا)

۲۔ آپس سے کیت (روسل مائی کوہ)

۳۔ ماں کی کھیتی (انرجی گیر اعتمادوف)

۴۔ آدمی کا مقدر (رمیماکر ستولو خوف)

۵۔ کلیسا میں قتل

(ار ڈی. بس. ایلیٹ)

۶۔ تلاش

(از مڈل سسٹم کا نوٹ)

۷۔ یو و وکیہ

انھوں نے بچوں کے ادب کے متعلق بھی کام کیا ہے جن میں زیادہ تر اچھے ہیں۔ ان میں سے

چند یہ ہیں :-

۱۔ بہادر (۲) لومڑی کے بچے (۳) میاں ڈھینچوں کے بچے

۴۔ حسن عبدالرحمن (۵) بیٹریے کے بچے

طَبَحْ ذَاذْ

۱۔ شیر خاں (۲) ہرن کے بچے

قُرَّةُ الْعَيْنِ حَیْدَرُ بَدْرُ بَیْگَرُ کُتَابُ

۱۔ قُرَّةُ الْعَيْنِ حَیْدَرُ کَافُرُ

پروفیسر عبدالغنی، ۱۹۸۵ء

۲۔ قُرَّةُ الْعَيْنِ حَیْدَرُ کُتَابُ

نا اول بَیْگَرُ کُتَابُ

ستمبر ۱۹۸۹ء

قُدَّة الْعَيْنِ حَيْدَرُ

مُدیر خِیال میں

_____ رسالہ "ادب لطیف" نے ۱۹۴۶ء میں "نقوش لطیف"

کے عنوان کے ایک افسانوی مجموعہ شائع کیا تھا جس کے مرتب

احمد ندیم قاسمی تھے۔ یہ افسانوی مجموعہ اس لحاظ سے اہم تھا کہ

اس میں اس عہد کی ۱۰ خواتین افسانہ نگاروں کے افسانے ان کا

مختصر تعارف اور ان کے ادبی نظریات سوال و جواب کی شکل میں

مشترک اشاعت تھے۔ آج ایک عرصہ گزر جانے کے بعد ان افسانہ

نگاروں کے خیالات زیادہ اہمیت اختیار کر جاتے ہیں جن کا شمار

کل متدی افسانہ نگاروں میں تھا، اب وہ "جہان افسانہ کی

سمند" بن چکی ہیں _____ (مرتب)

احمد ندیم قاسمی نے "ابتدائیہ کے تحت جو کچھ لکھا ہے اس سے کتاب پر روشنی

پڑتی ہے _____ چند جملے ملاحظہ ہوں :

"نقوش لطیف میں صرف نئی لکھنے والیوں ہی کو شامل نہیں کیا گیا۔ بلکہ مجموعہ

اس دور کی تقریباً تمام زندہ خواہش کی نمائندگی کرتا ہے"

"قرۃ العین حیدر کی انفرادیت اس درجہ نمایاں ہے کہ پورے ادب کے کوا بھی مدتوں

تک کوئی ان سے بہتر نمائندہ شاید ہی مل سکے _____"

”میں افسانہ نگاروں کی بھرپور نمائندگی کے علاوہ فنکاروں کے فنی نظریات بھی پیش کرنا چاہتا تھا اور میں مسرور ہوں کہ میرا مرتب کردہ سوال نامہ جو مندرجہ ذیل آٹھ استفسارات پر مشتمل تھا، ایک گراں بہا تنقیدی ذخیرہ کی بنیاد ثابت ہوا۔ سوال نامہ یہ تھا :

- ۱۔ آپ ادب برائے ادب کی قائل ہیں یا ادب برائے زندگی کی ؟
- ۲۔ اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کے متعلق آپ کے خیالات کیا ہیں ؟
- ۳۔ جدید اردو افسانہ نگاری میں جنسی تجزیہ کی رو کے متعلق آپ کا کیا خیال ہے ؟
- ۴۔ آپ افسانے میں پلاٹ کو ضروری سمجھتی ہیں یا کردار نگاری کو یا دونوں کو ؟
- ۵۔ آپ کے فن پر غیر ارادہ کس افسانہ نگار کی زبان اور بیان اثر انداز ہوئے ہیں ؟
- ۶۔ اپنے فن کا موجودہ اسلوب اپنانے میں آپ نے ارادہ کیا کیا کوششیں کیں ؟
- ۷۔ اپنے فن کے بارے میں آپ نے مستقبل کے لئے کیا پروگرام سوچ رکھا ہے ؟
- ۸۔ کیا آپ ناول لکھنے کا ارادہ رکھتی ہیں ؟

... سترہ خواتین نے ترتیب وار سوالات کے جوابات لکھے، جامع اور مہمل جوابات کا یہ مجموعہ کتاب کے آخر میں شامل کر لیا گیا ہے، مجھے یقین ہے کہ کتاب کا یہ حصہ اردو کے تنقیدی ادب میں ایک بالکل نئے دلچسپ اور قیمتی اضافے کا موجب ہو گا۔ یہاں صرف ان جوابات کو شامل کیا جا رہا ہے۔ جو قرۃ العین حیدر نے امد ندیم قاسمی کو دئے تھے۔ ان جوابات سے قرۃ العین حیدر کے فکر اور فن کی پلٹی ہوئی کیفیت کا اندازہ ہوتا ہے۔

(۱)

میں نے نزدیک ادب برائے زندگی کا نظریہ بہتر ہے، لیکن اس حد تک نہیں کہ ادب محض پروپیگنڈا بن کر رہ جائے۔ زندگی کتنی ہی بیمار اور حقیقتیں کیسی ہی غلیظ اور تلخ کام سہی، لیکن تصویر کے روشن اور خوشگوار رخ کو نظر انداز کر کے صحت مند ادب کسی طرح سے پیدا نہیں کیا جاسکتا۔ رومان کو فراموشی ادب ماننے سے مجھے انکار ہے۔ فنکار کا کینوس ”قومی جنگ“ اور سرخ سویرا کی حدود سے زیادہ وسیع ہوتا ہے۔

(۲)

میں اردو ادب میں ترقی پسند تحریک کی حامی ہوں، زندگی ایک نئے موڑ پر آچکی

ہے، انسانیت ایک، مگر انقلاب سے ہمکنار ہو رہی ہے، دنیا ایک نئے پیغام کی منتظر ہے اور اس TRANSITION اور تجرباتی دور میں وہی ادب ہمارے لئے صحتمند، تعمیری اور POSITIVE ثابت ہو سکتا ہے، جو زندگی کے اس بدلتے ہوئے، دھارے، اس تیز بہاؤ کا ساتھ دے اور جو زندگی کی صحیح تنقید ہو، ایک نئی اور بہتر دنیا کا پیغام ترقی پسند ادب کا پیغام ہے، یاسیت اور قنوطیت کے لئے اس میں کوئی جگہ نہیں، ادب کی افادیت اور واقعیت ایک ہی قسم کے (STEREOTYPED) نقشہروں کی نمائندگی اور ANALYTICAL پر منحصر نہیں جو ہمارے ترقی پسند ادب کے زیادہ حصہ میں پایا جاتا ہے، کہیں نہ کہیں سے مارکس، انیگلز یا فرائیڈ کو افسانے میں گھسیٹ لانے سے افسانہ لازمی طور پر ترقی پسند نہیں بن جاتا، زندگی کا بہاؤ ایک مقررہ اور طے شدہ حدناصل سے نہیں روکا جاسکتا، میں جمالیات کو حقیقت پسندی کے منافی اور واقفیت پرستی پر مبنی نہیں سمجھتی، افادیت اور جمالیات کی، زندگی سے ہم آہنگی ہی صحیح ترقی پسندی ہے۔

(۳)

جدید اردو افسانے میں جنسی تجزیہ کی روکی میں مخالفت نہیں ہوں، اگر ہمیں زندگی کی صحیح و کامی اور نہایت کی کرنی ہے تو ہم اپنی تخلیقات میں جنسیات کو نظر انداز نہیں کر سکتے، عصمت، مہمانہ مفتی اور منٹو کے بغیر ہمارے جدید ادب کا کیونوں مکمل نہیں ہو سکتا تھا۔ میں ان لوگوں میں سے نہیں ہوں جو ڈی ایچ لارنس کا نام سن کر بھڑپ چڑھ لیتے ہیں، اگر جنسی مسائل کو صحت مندی کے ساتھ پیش کیا جائے تو کوئی وجہ نہیں کہ ہم اس رجحان کے علمبرداروں کو گردن زدنی قرار دیں، لیکن آج کل ہمارے بیشتر ادبا، جس پندرہویں سے اس جوان کو بغیر کسی مقصد کے محض تفریحاً EXPLOIT کر رہے ہیں، میں اس کے خلاف ہوں، ایٹھل نین کا خیال ہے، لیکن میں جنس کو اس قدر لاحقہ نہیں سمجھتی، زندگی کی دستوروں کو اتنا محدود نہیں کیا جاسکتا کہ انسان ان ذہنی پیچیدگیوں سے آگے بڑھ ہی نہ سکے، ہمارے افسانہ نگار جنسیات کو جس قدر گمراہ اور بے ترتیب انداز سے پیش کر رہے ہیں، اسے دیکھ کر ایک نوع کی کراہت سی محسوس ہوتی ہے، اور یقیناً نہیں آسکتا کہ زندگی اتنی بیمار اور غایط ہے

(۴)

میں افسانہ کی تکنیک میں پلاٹ پر کردار نگاری اور خیالات و تاثرات کے خوبصورت اظہار کو ترجیح دیتی ہوں میں نے پلاٹ کی تعمیر کی طرف اب تک توجہ نہیں کی اس لئے میرا خیال ہے کہ میں ناول کامیابی سے کبھی نہ لکھ سکتی ہوں۔

(۵)

میں نہیں کہہ سکتی کہ کس خاص افسانہ نگار کا طرز بیان میرے اسلوب پر اثر انداز ہوا ہے یا نہیں، مگر میں چند میرا پسندیدہ فنکار رہے ہیں اس کے اسٹائل سے بہت متاثر ہوں لیکن ہے کہ غیر ارادتاہیں نے کہیں اس کا طرز اختیار کر لی کی کوشش کی ہو۔

(۶)

اپنا موجودہ طرز نگارش اپنانے میں میں نے ارادتا قطعی کوئی کوشش نہیں کی، شروع میں مجھے اپنی تجربہ وں کی طرف سے کبھی انہی طرح سے اطمینان نہ ہوتا تھا، لیکن جب مجھ سے کہا گیا کہ مجھے افسانہ نگاری کا شوق چھوڑنا نہیں چاہئے تو گزشتہ برس میں نے چند افسانے لکھے۔ کسی خاص ادیب کا اسلوب میرے پیش نظر نہیں تھا، میں رسالے بہت کم پڑھتی ہوں اور کوشش چند رہے، بہت چغتائی وغیرہ اپنے چند پسندیدہ ایڈیٹروں کی تصانیف کے علاوہ اردو کی زیادہ کتابیں پڑھنے کا اتفاق بھی نہیں ہوا اور مسلسل افسانہ نگاری میرے نزدیک بہت ہی فضول مشغلے سے زیادہ اہمیت نہیں رکھتی، جب کہ میں کتابوں یا تفریحی مشاغل سے اتنا لگتی ہوں تو افسانے لکھنا شروع کر دیتی ہوں اور ہمیشہ یہی ہوتا ہے کہ افسانے کے اختتام تک پہنچے پہنچتے اس قدر پوریت پھیلتی ہے کہ اسے مدتوں کے لئے ادھورا چھوڑنا پڑ جاتا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ اس سے زیادہ فضول افسانے آج تک نہیں لکھا گیا ہوگا۔

(۷)

اپنے فن (کس قدر گرینڈ لفظ ہے) کے بارے میں تو میں نے اس وقت تک کچھ نہیں سوچا، بہت ممکن ہے کہ افسانہ نگاری کے مشغلے سے بہت جلد طبیعت اکتا جائے مجھے انگریزی میں لکھنا زیادہ اچھا لگتا ہے۔ کبھی بھی تو چاہتا ہے کہ انگریزی جبرئیل کا بنانے کی کوشش کی جائے لیکن یہ خیال خاصا عجیب ہے اس لیے اور پھر اس بہت دوستانہ ہیں! جہاں وحیدہ عزیز کے متعلق لکھا جاتا ہے کہ یہ دن

تو ہو ہی نہیں سکتیں۔ قطع کر لی مرو ہے، جو نسوانی نام سے اتنے غم سے مضامین لکھتا ہے۔

(۸)

ناول لکھنے کا اب تک تو کوئی ارادہ نہیں ہوا۔ کیوں کہ میں جانتی ہوں کہ جب ایک افسانہ ختم کرنا مصیبت ہو جاتا ہے، تو ناول اس رفتار سے برسوں میں بھی مکمل نہ ہو سکے گا۔
(شرعہ ریحان، ۶۱۹۴۷)

تعلیمی ادارہ

چاندنی بیگم

اب چاندنی بیگم کی موت کا واقعہ لیجئے۔

شری رنجے بینک سے چھوٹا جھپٹا میں عینک ٹوٹی، اس وجہ سے موم بتی نظر نہ آئی اور آگ نے اس سے زور پکڑا لیا۔ الجھن دیکھ کر نہ دیکھ کر باوجود بیلا کے اپنا حکم چلانے کے لئے سارے لحاف تو شک مرابہ کے کمرے میں رکھوا دیے تھے اور گھر میں کاغذات نیوز پیرب کے گٹھے اور کتابوں رسالوں کے ابار موجود تھے۔ گیس سلنڈر بھی حوسلایا شوقیہ کچن بنوا کر اس میں لگایا تھا۔ واقعات کی اس زنجیر کو علت و معلول بھی کہا جاسکتا ہے اور مقدرات بھی۔

اسی سوخمہ زمیں پر کہانی آگے بڑھتی ہے لیکن باقد بن اور بہت بڑھے دیکھے قاریوں سنا کی ہیں کہ ہیر و من کو شروع میں مارڈالا تو کہانی دھیں ختم کر دیں چاہیے تھی۔ جس طرح ہندوستانی عوام فارمولانہم پسند کرتے ہیں ہمارے اہل دانش بھی کیا فارمولانہ پڑھنا چاہتے ہیں؟ یعنی اگر ہیر و من شروع ہی میں چل بسی تو کہانی آخر تک کیسے چلے گی؟ لیکن سبھا کے ناظرین مطمئن رہتے ہیں کیونکہ وہ جانتے ہیں کہ وہ موت غلط فہمی ہے۔ ہیر و من پر غور دار ہو جائے گی۔

تو اگر چاندنی بیگم آخر تک زندہ نہیں رہتی تو وہ ہیر و من نہیں رہے اور اگر صرکری کردار نہیں رہے تو ماول کا نام چاندنی بیگم کیوں؟

اور ایک ہیر و من نہیں تو کیا پانچ ہیں؟ یا کوئی ان میں سے اینٹی ہیر و من ہے؟

قمر العین حیدر:

ایک مطالعہ

عصمت چغتائی نے قرۃ العین حیدر کے فن پر انکھار خیال کرتے ہوئے ایک جگہ کہا تھا کہ آسمان ادب پر جو ستارہ بڑی آب و تاب سے آفتاب بن جانے کے اشارے کر چکا تھا۔ وہ ایک ہی جگہ چمک کر اپنی روشنی ٹم کر بیٹھا۔ لیکن ۱۹۵۴ء سے پہلے کی بات ہے جب قرۃ العین حیدر کے پہلے کامیاب ناول ”میں بھی صنم خانے“ کی اشاعت اور مقبولیت کے بعد کم و بیش۔ اسی موضوع پر ان کا نسبتاً کمزور ناول ”سفینہ غم دل“ شائع ہوا تھا۔ گزشتہ ۲۵ سال کے عرصہ میں قرۃ العین حیدر کی تخلیقی جدت نے اردو ادب میں جو کارنامہ انجام دیا ہے، وہ اگر آفتاب نہیں تو ایک درخشاں مہتاب کا درجہ انہیں ضرور بخشتا ہے۔ جس کی روشنی میں بتدریج اضافہ ہوتا رہا۔ آج افسانوی ادب کے میدان میں ہندوستان میں ان کا کوئی حریف نہیں۔ ایسا نہیں ہے کہ تکرار ایکسانیت اور ایسی ہی دوسری کمزوریوں سے انکی تخلیقیت یکسر پاک ہو گئی ہو۔ لیکن وہ جو کہا جاتا ہے کہ بڑے فن کاروں (افسانوں) کی کمزوریاں بھی بڑی ہوتی ہیں۔ ان کے ساتھ ایسا نہیں ہے۔ ان کی اکثر کمزوریاں فنی خوبیوں کے مجال آفرین پردوں میں کہیں گم ہو گئی ہیں۔ پھر یہ بھی ہے کہ تخلیقی زندگی کے طویل سفر میں انہوں نے اپنی بعض کمزوریوں پر قابو پایا ہے اور تخلیقی فکر اور تکمیل فن کے ایسے منطقیوں میں رسائی حاصل کی ہے۔ جہاں اردو کا کوئی دوسرا ادیب نہیں پہنچ سکا۔

کہانی کہنے کا آرٹ انہیں اپنے والدین سے ملا تھا ان کے والد سید سجاد حیدر یلدرم بھی

افسانہ طراز کی ہیں امتیاز خاص رکھتے تھے۔ وہ اپنے پیش رو اور حاصر ادیبوں کی تقلید اور پیروی سے گریزاں رہے۔ اس کے برعکس جدید ترکی اور انگریزی ادبیات سے اخذ و ترجمہ کر کے انہوں نے اردو افسانہ کو فکر و اسلوب اور اظہار و معنی کے نئے عناصر سے باثروت بنایا۔ اصلاحی، آدرشی اور تنقیدی حقیقت نگاری کے جو رجحانات نذیر احمد سے پریم چند تک اردو میں روایت کا درجہ حاصل کر چکے تھے۔ سجاد حیدر، یلدرم نے ان سے گریز کیا اور اپنے بے ایک منفرد راہ نکالی۔ ان کی بیٹی قرۃ العین نے بھی ان کے اسی مسلک کی پیروی کی۔ کم و بیش بر دور میں ان کو تنقید اور نکتہ چینی کا ہدف بنایا گیا۔ روایت پرستوں سے قطع نظر ترقی پسندی اور جدیدیت جیسی باغی تحریکوں کے علم برداروں نے ان کی تنہا روی اور تخلیقی تجربات کی معنویت پر شک کیا۔ لیکن وہ اس شور و شر سے بے نیاز پورے اعتماد اور اناہماک سے لکھتی رہیں۔

اس میں شک نہیں بیس بائیس سال کی عمر تک قرۃ العین نے جس ماحول میں زندگی بسر کی اور جس سے وہ مانوس ہوئیں وہ اودھ کے جاگیرداروں اور اعلیٰ طبقے کی پُر آسائش، پُر تکلف اور خوبصورت دنیا تھی، اپنے پہلے مجموعہ ستاروں سے آگے کے افسانوں اور ابتدائی دونوں میں وہ اسی دنیا کی لگنیں، اس کی سہمیوں، مشغلوں اور سوزنا کو دریافت کرتی ہیں اور کوشش کرتی ہیں کہ ذرا فاصلہ رکھ کر معروضی انداز سے اس زندگی کو دیکھیں اور دکھائیں، لیکن جذباتی رشتے انہیں ایسا کرنے سے باز رکھتے ہیں۔ ابھی ان کا مشاہدہ محدود ہے اور وہ اپنی ہر تخلیق میں موجود رہنے پر اصرار کرتی ہیں اظہار و بیان کا علامتی پیرایہ جو اختیار کرتی ہیں وہ اکثر ژولینگی اور تصنع کا شکار ہو جاتا ہے۔

عبد شہاب کے ان خوابوں اور گلفشاں محلات سے ۱۹۵۰ کے بعد جب وہ باہر نکلتی ہیں، تقسیم وطن، فسادات اور ہجرت کے المناک سانحے جب انہیں زندگی کی تلخ اور سنگین حقیقتوں کے روبرو لاتے ہیں اور جب ایک ملی جلی خوبصورت تہذیب کا تصور چکنا چور ہو جاتا ہے اور اودھ کی شام پر اندھیرے پڑاؤ ڈالتے ہیں تو قرۃ العین حیدر انسانی حیات اور اجتماعی حقیقتوں کے تئیں ایک سنجیدہ رویہ اختیار کرنے پر مجبور ہوتی ہیں۔ اب وہ زندگی کے تغیرات کو تاریخ کے وسیع تناظر میں دیکھنے کی سعی کرتی ہیں۔ اس گریز کی نشاندہی ان کے پاکستان میں لکھے ہوئے طویل افسانے "اؤسنگ سوسائٹی" اور ناول "آگ کا دریا" سے ہوتی ہے۔ "اؤسنگ سوسائٹی" یہ بیانہ اسلوب کی کہانی ہے اس کا موضوع پاکستان میں جاگیرداروں اور نو دولتوں کے باغیوں

بننے والے ایک نئے استحصال معاشرے کے تضادات ہیں۔ اس معاشرے کی بے رحمیوں اور کھلی قدروں پر سلمان اور ثریا جیسا انقلابی نوجوان طنز کرتے ہیں۔ اسی طرح اپنے ناولٹ چائے کے باغ میں وہ نہایت سادہ اور موثر ڈھنگ سے محنت کش عوام کے استحصال اور مشرقی پاکستان کے نام نہاد اسلامی معاشرے کو طنز کا ہدف بناتی ہیں۔ رگلے جنم مر ہے، ٹلیا نہ کچھو، میں قرۃ العین حیدر نے پہلی بار پہلے طبقے کے معمولی کرداروں کو مرکزی حیثیت دی ہے۔ اور پاکستانی معاشرہ میں طبقہ نسواں کے استحصال کی کہانی سنائی ہے۔ کہنے کا مدعا یہ ہے کہ یہ عمریہ بڑا اہم اور معنی خیز تھا۔ ان کے والد سجاد حیدر والدہ نند زہرہ دونوں اپنے زمانے کے بہت روشن خیال اور ترقی پسند ادیب اور دانشور تھے دونوں نے قدامت پسندی اور طبقہ نسواں کے استحصال کی گھناؤنی رسموں کے خلاف زبردست احتجاج کیا قرۃ العین حیدر نے اب اس صحت مند روایت سے اپنا رشتہ مستحکم کر لیا، لیکن اس طرح کہ انکی انفرادیت پر آغوشائے قرۃ العین حیدر ایک بلند قامت اور بڑی تخلیق کار ہیں۔ اردو ادب میں جہاں تک ان کی عطائے امتیاز کا تعلق ہے۔ ایک مختصر مضمون میں اس کا احاطہ ممکن نہیں ہے، اس لئے کہ ان کی تخلیقات (ناول اور انشائے دونوں) نفس موضوع، فنی اسلوب اور تکنیک کے لحاظ سے خاص پیچیدہ اور پہلو دار ہیں۔ ان کی حقیقت شعاری ہر تخلیق میں زندگی کو کچھ نئے زاویوں سے دیکھتی ہے۔ اور کچھ نئی جہتیں دریافت کرتی ہے۔ وہ اپنی تخلیقی ذہانت سے ناول کی اندرونی ساخت کو شگفتہ خوش آہنگ اور فکر انگیز بناتی ہیں۔ اظہار و بیان پر قدرت کے سہارے وہ ایسے جان دار مرقعے بناتی ہیں، جن کی دلکش افذاقاری کو بہالے جاتی ہے۔ وہ اپنے کرداروں کو تخلیقی نزاکت اور مصدورانہ چابک دستی سے تراشتی اور سنوارتی ہیں۔ لیکن یہ ایسے اوصاف ہیں، جن کے تفصیلی مطالعے کی ضرورت ہے۔

قرۃ العین حیدر اس حقیقت پر اصرار کرتی ہیں کہ قوموں کا تہذیبی تشخص ان کی تاریخ میں اور افراد کا تشخص ان کے ماضی میں پنہاں ہوتا ہے، اس لئے ان کے ناولوں میں ماضی اور حال دونوں کا تجربہ ایک ساتھ ہوتا ہے۔ ان کے یہاں وقت ایک اکائی ہے۔ اور وہ حال کو ماضی کے اثرات و عوامل سے الگ نہیں کرتیں الگ کا دریا "آخر شب کے ہمسفر" اور گیدش رنگ چمن "ان تینوں بڑے ناولوں میں ماضی کا سفر حال کو روشن تر بناتا ہے۔ تاریخی شعور انہیں ماضی پرستی سے بچاتا ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ وہ وقت کے بہاؤ کی بے رحمی کا اہرا احساس رکھتی ہیں اور اپنے کرداروں کے سلسلہ محمل میں اس کا اثر و کھاتی ہیں۔

قرۃ العین کے فن کی انفرادیت کا امتیازی پہلو جو ہر قاری کو متاثر کرتا ہے ان کا خوبصورت رواں دواں اور شائستہ نثری اسلوب ہے جس میں حسّی ہی نہیں، تہہ داری اور تنوع بھی ہے۔ اس اسلوب کا تعلق ان کی ذہنی افتاد اور نظریات سے بھی ہے۔ مثلاً وقت کے تسلسل اور انسان کی ازلی تنہائی کے بارے میں ان کے تصورات اسی طرح داخلی خود کلامی اور شعور کی رو کی تکنیک کا جو محتاط استدلال وہ اپنے ناولوں میں کرتے ہیں اس سے بھی ان کے اسلوب کا تعین ہوتا ہے۔

قرۃ العین جید ر کے ناولوں اور کہانیوں میں انسانی وجود کے داخلی اضطراب، آشوب ذہنی اور احساس تنہائی کو نمایاں اہمیت حاصل رہی ہے اور ان کی بیشتر تخلیقات میں برجستہ و دلچسپ اس نظریہ کی کارفرمائی نظر آتی ہے کہ زندگی شعور کے آغاز سے انجام تک محیط روشنی کا ایک ہالہ ہے۔ ناول نگار کا کام یہ ہے کہ اس کی نازک خواب گوں، اجنبی اور پراسرار کیفیتوں کو سچی سیٹی سے پیش کر دے۔ اس طرح کہ خارجی عناصر کم سے کم دخیل ہوں۔ اس تصور کے مطابق ناول میں زندگی اور واقعیت کی عکاسی کے تین طریقے ہیں۔ اول یہ کہ آزاد تلامذہ خیال اور شعور کی رو سے کام لیا جائے۔ دوسرے یہ کہ وجود کی تہہ زاریوں کے انکشاف کے لئے علامتی اور ایمانی طرز بیان اختیار کیا جائے اور تیسرے یہ کہ مختلف کرداروں اور متعدد ذہنوں کو یکجائی اور وحدت کے روپ میں دکھایا جائے۔ قرۃ العین نے حسب ضرورت ان تینوں طریقوں سے کام لیا ہے کہ وہ اکثر خود کلامی اور تلامذہ خیال کے ذریعے اپنے کرداروں کی روحانی زندگی کا انکشاف کرتی ہیں۔ ان کے پہلے خیال کی روپ کی طرح رواں دواں اور آہنگ سے معمور ہوتے ہیں۔ وہ افانٹا کی ایمانی قوت سے ماحول کی تخلیق بھی کرتی ہیں۔ واقعیت کا رنگ بھی ابھارتی ہیں اور کہانی کے تار و پود سے ماوراء فلسفیانہ حقائق کی طرے بھی قاری کی توجہ مبذول کراتی ہیں۔ لیکن اس عمل میں اظہار کی سطح پر ایک ایسی تازگی اور نغمگی اور نشاط آفریں شگفتگی قائم رہتی ہے جو محسوس ہو کر بھی غیر محسوس بنی رہتی ہے۔ آگ کا دیرپا سے صرف ایک مثال ملاحظہ ہو۔ یہ وہ منظر ہے جب گونہ نمبر نمبر چند رگیت میں اپنے پہلے وجود کے ساحل پر پہنچ چکا ہے۔

تب اُس نے گھاٹ پر بیٹھی ہوئی ایک لڑکی سے پوچھا۔ اس لڑکی نے کیسری ساڑی پہن رکھی تھی اور اس کے باؤں میں چپا کے پھول تھے۔ اس نے پوچھا کچھ جانتی ہو۔ ندی کے اُس پار

کون رہتا ہے؟" کچھ بھکشیہ لوگ رہتے ہیں۔" لڑکی نے بے پروائی سے جواب دیا اور پیردھونے میں مصروف رہی۔ وہ ان میں سے ایک سامنے کھڑا تو ہے۔
 "تم اسے جانتی ہو؟"

"میں اسے جان کر کیا کروں گی۔" لڑکی نے جبریت سے پوچھا۔
 "اچھا، میں ذرا ان سے مل آؤں۔"

"ایسی طوفانی ندی کو پار کرو گے؟ اس وقت تو یہاں کوئی نادبھی نہیں ہے۔"
 "کیا ہر جگہ ندیاں پار کرنے کے لئے ہی تھیں؟"

موسم بے حد سہانا ہو چکا تھا۔ سورج جھنکار رہے تھے۔ پیسے چلاتے نئے بھونرے گونج رہے تھے۔ کدم کے بہت سے پھول ڈال سے ٹوٹ کر اس کے قدموں میں آن کرے۔ اُس نے جھک کر پھولوں کو اٹھایا اور ندی میں بہا دیا۔ پھر وہ پانی میں کود گیا اور دوسرے کنارے کی طرف سیر کرنے لگا۔

اتنے میں پانی کا ایک زوردار ریل آیا جس کے تھپیڑوں سے وہ کنارے کے قریب پہنچ گیا۔ مگر اب پانی کی لہریں اونچی ہو چکی تھیں۔ اس نے پوری طاقت سے ہاتھ پاؤں مارنے شروع کر دیے مگر پانی میں اس سے زیادہ طاقت تھی۔ اسی کشمکش میں اُسے ایک چٹان ایسے نظر آئی جو پانی کے اوپر جھکی ہوئی تھی۔ یہ چند ہی کے شکستہ منہ کا ایک حصہ تھا۔ جو باہر کو جھک آیا تھا اس نے جلدی سے اس کی ایک کمر کو پھڑپھڑایا۔ اب وہ بہت ہی تنگ چکا تھا۔ اس کا سانس پھول رہا تھا۔ پتھر کو بچہ کر اس نے ذرا آنکھیں بند کیں۔ وقت کا ریل پانی کو بہا کے لئے جاتا تھا۔ چاروں اور وسعت تھی، لیکن پتھر کو اپنی گرفت میں لے کر اس کو ایک لحظہ کے لئے اپنی حفاظت کا احساس ہوا، لیکن اس کے ہاتھوں کی انگلیاں کٹی ہوئی تھیں اور وہ دپل بھر سے زیادہ پتھر کو اپنی گرفت میں نہ رکھ سکا۔ سر جو کی موجیں گرم نیلمبر کے اندر سے گزرتی چلی گئیں۔
 اس پورے شر پارے میں سنی کی کئی سطحیں ہیں۔ فضا آفریں نقطوں میں ایک منظر کا بیان بھی ہے اور ایک ایسے ماحول کی تخلیق بھی جہاں رنگوں اور آوازوں سکوت اور تحریک کا عجیب و غریب امتزاج ہے۔ پھر یہی الفاظ ایمانی اور علامتی لباس پہن کر قاری کے ذہن میں دوسرے نقوش بگھٹاتے ہیں۔ تخیلی فن سے تعلیم کی سمت لے جاتے ہیں۔ گرم صحن گرم نہیں رہتا۔ وہ کائنات کے آفوش میں پلنے والا ایک ایسا حرقی انسان بھی ہے جو طوفانی

ندیوں کو اس لئے پار کرتا ہے کہ وہ اس کی ہمت اور حوصلوں کو لٹکارتی ہیں۔ بہتے پانی میں پاؤں
 دھوئی ہوئی آٹھ بڑی دھرتی کا سہانا موسم، ڈال سے ٹوٹ کر اس کے قدموں میں گرنے والے کم کے
 نازک پھول — سب اس کا دامن کھینچتے ہیں۔ لیکن وہ وقت کے طوفانی دریا کی سمت بڑھتا ہی
 جاتا ہے۔ فنا کی سوچتا ہے کہ شکستہ مندر کی چٹان جو اسے کچھ دیر کو سکون بخشی ہے۔ کیا مذہب کا
 علمایہ ہے؟ یا کائنات کو بنانے والی کسی قادر ہستی پر عقیدہ ہے؟ الغرض گونم کے سفر کا یہ مرحلہ
 اور اس کا انجام دھرتی پر خود انسانی وجود کے سفر کی علامت بن جاتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کی یکتائے روزگار شخصیت اور ان کے بے مثل ادبی شاہ کار صرف عطیہ
 فطرت یا الہام نہیں ہیں۔ اس کے پیچھے ان کی برسوں کی محنت، اربابعت، تلاش و تحقیق اور تفکر
 رہا ہے۔ اپنے ناولوں کے لئے مواد کی تلاش میں انہوں نے نہیںوں بلکہ برسوں کتب خانوں پر انی
 جوبلیوں اور قدیم دستاویزوں کی خاک چھانی ہے۔ دنیا کے بڑے ناول نگاروں ٹالسٹائی اور
 فلاہیر کی طرح ایک ایک ناول کی تسوید میں انہوں نے کئی کئی سال کام کیا ہے۔ کار جہاں داند ہے
 میں مصنف نے اُن گم شدہ زمانوں اور ان کہنہ آبادیوں کو دریافت کیا ہے کہ جن کا تعلق اُن کے
 اجداد سے رہا ہے۔ اور جن کو وقت نے روند کر خراب بنا دیا ہے۔ یہ اردو میں اپنی نوعیت کی اچھوتی
 تخلیق ہے جو نادر و دقیق معلومات فراہم کرتی ہے لیکن جو انسانی یادداشت کی طرز بیان کے باوجود
 ناول نہیں بن سکی ہے۔ اپنے دوسرے بڑے ناولوں آگ کا دریا، اور گردش رنگ چمن میں انہوں
 نے سماجی اور تہذیبی تاریخ کے خزانوں سے پیش از پیش نامہ اٹھایا ہے اور اپنے زرخیز تخیل
 اور بے بہا تخیلی ذکاوت سے تاریخی حقائق کو زندہ اور متحرک پیکروں میں ڈھال دیا ہے۔

قرۃ العین حیدر نے ایک ایسی مشترکہ تہذیب کے ٹٹن گائے اور اپنے تہہ دار کرداروں میں
 ایسی ہندوستانی شخصیت کو اجاگر کیا، جن کا خمیر لٹی قوموں اور نسلوں کے تہذیبی اختلاط
 کا رہن منت ہے۔ وہ ہندوستانی تہذیب اور اس کے افکار و اقدار کو ایک نامیاتی وحدت کے
 روپ میں دکھاتی ہیں اور اپنے ناولوں اور کہانیوں کے تار و پود میں ہنرمندی کے سمودیتی ہیں۔
 بلاشبہ ایسے عہد ساز اور باکمال تخلیق کار کہیں صدیوں میں جنم لیتے ہیں۔

قُرَّةُ الْعَيْنِ حیدر

چند تخلیقی ملاحزات

ہدید افسانوی ادب میں قرۃ العین حیدر کی غیر معمولی مقبولیت کے پیش نظر ایک ایسے تنقیدی محاکمے کی ضرورت کا احساس ہوتا ہے جو فکشن کے بارے میں عام مفروضات سے ہٹ کر اور معنویت اور اس کے فنی اظہار کی پیچیدگیوں کا لحاظ کرتے ہوئے ان کے فنی کارنامے کے تجزیے اور اس کارنامے کی قدر و قیمت کے تعین میں مددگار ثابت ہو سکے۔ اس میں شبہ نہیں کہ ہم عصر ادیبوں بالخصوص افسانوی ادب سے متعلق شخصیات میں انہیں یہ امتیاز حاصل ہے کہ زبان و ادب کی مشرقی روایات کے ایک رپت ہوئے شعور کے ساتھ وہ مغرب کی فنی اور تہذیبی روایتوں سے تخلیقی سطح پر استفادہ کر سکنے کی حد تک واقف ہیں۔ اس استفادے کی اصل نوعیت اور اس کے حدود کے تعین کی ایک حقہ کوشش آگے چل کر کی جائے گی لیکن اس حقیقت سے بہر فروع انکار نہیں کیا جاسکتا کہ ترقی پسند تحریک کے عروج کے دنوں میں اور اس امر کے باوجود کہ ان کے تخلیقی فیضان کا ایک اہم سرچشمہ حقیقت کا معاشرتی شعور ہے، انہوں نے تکنیک اور موضوع دونوں ہی سطحوں پر ہم عصر مغربی ادب کے بعض عناصر مثلاً داخلی تجربے کا آزاد اظہاری طرز پر پلاٹ سے غیر مربوط اظہار، نیز ماورائیت کی طرف رجحان کو اپنی تخلیقات کا حصہ بنایا ہے۔ یہ صحیح ہے کہ ابتدا میں عام طور پر بعض مغربی ادیبوں مثلاً درجینیا دوف کے ساتھ ان کی طبعی مشابہت کو اہمیت دی جاتی تھی۔ اس امر سے قطع نظر کہ خود انہوں نے اس سے

انکار کیا ہے کہ وہ درجینیا دلف سے شعوری طور پر متاثر ہوئی ہیں۔ یہ بات بھی قابل لحاظ ہے کہ بیانیہ کی وہ تجرباتی تکنیک جسے عام طور سے شعور کی رو کہا جاتا ہے قرۃ العین نے اپنی ناولوں میں جستہ جستہ ہی استعمال کی ہے۔ ایک لحاظ سے دیکھا جائے تو داخل خود کلامی اور شعور کی یہ "مختص تکنیکی تجربے ہی نہیں ہیں، وہ اپنی ایک فلسفیانہ اساس رکھتے ہیں اور ایک مخصوص ماورائی شعور سے مربوط ہیں۔ کسی حد تک اس نوع کی مخصوص مادیت قرۃ العین کے مجموعی ادبی موقف کا حصہ ضرور ہے اور تفہیم اور محرک کے ایک اہم سلسلے میں پیوست بھی ہے لیکن ان کی تخلیقات کے اس زیادہ اہم رجحان سے پوری طرح ہم آہنگ نہیں ہے جس کو ہم بہتر اصطلاح کی عدم موجودگی میں "واقفیت" سے موسوم کر سکتے ہیں۔ اسی کے ساتھ اس بات کا اعلاہ بھی ضروری ہے فن افسانہ نگاری کی مندرجہ بالا دونوں تکنیکیں جس تجریدیت کی متقاضی ہیں وہ بآسانی بے جہتی اور لامعنویت کا شکار ہو سکتی ہیں۔ اس لئے ضروری ہے کہ متعین واقعات کی عدم موجودگی میں تجریدیت کو کسی وسیع علامتی یا اساطیری نظم میں متشکل کیا جائے، ایک ایسا نظم جو معنی کی ہیئت کو تخیل کے دائرے میں لاسکے۔ اسی کے ساتھ یہ بھی ضروری ہے کہ بیانیہ کی تشکیل میں نسبتاً غیر اہم عناصر کو نظر انداز کر کے ایک اندرونی نظم اور داخلی ارتکاز کو مقصود رعیت بنایا جائے یعنی ایک لحاظ سے زیادہ وسیع تعمیری صلاحیتوں کو بروئے کار لایا جائے۔ اس سے انکار ممکن نہیں کہ "آگ کا دریا" جیسے وسیع کینوس کے ناول کی تخلیق کر سکنے والے ناول نگار کے بارے میں یہ کہنا کہ اس کے ہاں تشکیلی صلاحیتوں کا، خواہ وہ داخلی یا علامتی نوعیت ہی کی کیوں نہ ہوں، فقدان ہے، صحیح نہیں ہے۔ جیسا کہ ہم دیکھیں گے قرۃ العین کے دوسرے ناولوں مثلاً "مسیح بھی صنم خانے" میں بھی قابل لحاظ تعمیری صلاحیتیں کام میں لائی گئی ہیں اور ان کو اس بات پر بھی قدرت حاصل ہے کہ وہ پلاٹ اور کرداروں کو کسی سہل پسند تغنا و یا مشابہت کے علاوہ دوسرے اور نسبتاً زیادہ مبہم اور غیر بدیہی عناصر کی مدد سے ایک مضبوط ہیئت میں پیوست کر سکیں (اگرچہ ایسا ہمیشہ نہیں ہوتا اور وہ اکثر بیلوڑا لائی اور عام فہم تغادات کے ذریعہ ہی کرداروں اور پلاٹ کی تشکیل کرتی ہیں)۔ یا زیانت جیسے تکنیکی عناصر ان کی ناولوں میں اثر پذیر ی کا ازالہ۔

اہم وسیلہ ہیں۔ اس سب کے باوجود یہ کہا جاسکتا ہے کہ تجریدیت کی علامتی تنظیم اور ایک

بہر گیر ماورائی شعور کے فقدان کے سبب "شعور کی رو" یا "داخلی خود کلامی" ٹیکنیکوں کا کسی وسیع پیمانے پر استعمال ان کے لئے نہ تو ممکن تھا اور نہ ہی ان کے ادبی موقف سے پوری طرح ہم آہنگ ہے ان کی ناولوں میں آنے والی نیم شاعرانہ اور سریت آمیز عبارتوں کے بارے میں (جو اکثر کرداروں کی خود کلامی پر مشتمل ہونے کے علاوہ بادی النظر میں کسی خارجی حوالے پر منحصر نہیں ہوتی ہیں) یہ یاد رکھنا چاہئے کہ ان کا سلسلہ ادب لطیف کی نثری روایت سے بھی ملتا ہے جس کے اپنے بنیادی محرکات میں ٹیگور کی سریت کے علاوہ ایک مبہم داخلی جذبہ تخلیق، ایک بے مقصد خود اظہاریت بھی شامل تھی۔ قرۃ العین کا تخلیقی فیضان بنیادی طور سے عمرانی ہے اور ایک لحاظات عبدالحلیم شرر اور پریم چند کی روایت سے منسلک ہے۔ ظاہر ہے کہ فنی ارتفاع کے حصول کے نقطہ نظر سے اس روایت کو خاصی نظریاتی و تاریخی کامیابی ہے۔ ارسطو کے نظریہ نقابیت کو فطرت کے بعینہ عکاسی کے الزام سے بچانے کے لئے جن احتیاطی دلائل کو استعمال کیا جاتا ہے ان کے حوالے کے باوجود اس سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ حقیقت نگاری پر مشتمل بیانیہ کی روایت واقعت کو قلمبند کر لینے پر ہی اکتفا کرنا چاہتی ہے لیکن ایسا صرف نظریاتی سطح ہی پر ہوتا ہے۔ عملی طور پر فنکارانہ تخلیق ایک غیر شعوری انداز میں تسلسل کے اندر نظم و انتظام میں معنی اور تغیر پذیر زبانی مکانی ہیرووں میں ایک مستتر اور ابدی حقیقت کا عکس تلاش کر لیتا ہے اور یہی حقیقت نگاری کے زیر تخلیق کئے جانے والے فن پاروں کی ادبی اہمیت کا ضامن ہے۔

قرۃ العین کی ناولوں میں "واقعت ہی کا ایک اور منظر سوانحی مواد کے متواتر استعمال میں ملتا ہے۔ اس سلسلے میں تنقیدی اہمیت کے حامل کئی دلچسپ سوالات

اٹھتے ہیں جو نہ صرف بدلتے ہوئے بیانیہ تناظرات NATURALIVE PERSPECTIVES

اور متنوع نقطہ ہائے نظریہ یعنی خالص تکنیکی مسائل سے متعلق ہیں بلکہ جن کا تعلق ایک گہری سطح پر فنکار کے فکری اور نفسیاتی رویوں سے بھی ہے۔ سوانحی مواد کا ایسا وافر استعمال

اگر ایک طرف ناولوں کے معاشرتی اور اخلاقی ماحول ETHICS کو ذاتی تجربے کا استناد دیکر کسی حد تک ان کے دلپذیر ہونے کا باعث ہوتا ہے تو دوسری طرف یہ فنکار کے عینی نفس

کی ATTITUDE IN WRITING کا سبب بھی بنتا ہے اور اس طرح اس کی وجہ سے ناولوں کی فنکارانہ وقعت پر حرج آتا ہے۔ یہاں جو پہلو زیر غور ہے وہ سوانحی مواد کا وہ منفرد

ہے جس کی بنا پر اس کو واقعیت کے مظاہر میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ اس سلسلے میں دلچسپ بات یہ ہے کہ حال ہی میں شائع ہونے والی کتاب کار جہاں دراز ہے "قرۃ العین کی اپنی اور ان کے خاندان کی تخیلی سوانح پر مشتمل ہے لیکن جس کو انہوں نے سوانحی ناول کہا ہے) کے تعارف میں انہوں نے اپنے بیشتر ادب کو پرستین کہا ہے یعنی یہ کہ ان کی لکھی ہوئی بیشتر تصانیف کا اصل موضوع فرانسیسی مصنف ماریسل پرست کے مشہور ناول ^{LA RECHERCHE DU TEMPS PERDU} کی طرت گشتہ زمانوں کی تلاش پر مبنی ہے۔ ظاہر ہے کہ ان کے اس بیان کا مقصد محض اس مماثلت کی طرف توجہ دلانا ہوگا جو پرست کے ناول کے صریح موضوع اور ان کی اپنی بیشتر ناولوں میں سوانحی مواد کے استعمال کے درمیان پائی جاسکتی ہے۔ ان کے اس سرسری بیان کو کسی مفصل مواد نے کی بنیاد بنا لینا یقیناً نا انصافی ہوگی۔ قرۃ العین سوانحی مواد کو دلپذیر بنا سکنے پر یقیناً قادر ہیں وہ جزئیات کے ڈرامے پر پورا عبور رکھتی ہیں۔ وہ تفصیلات کو معنی خیز انداز میں باہمی تقابلیں کی خاطر پیش کر سکتی ہیں اور جیسا کہ ہم ناولوں پر تبصرہ کرتے وقت دیکھیں گے وہ "واقعیت" کو اپنے مخصوص تاریخی شعور کی مدد سے ایک شفاف حقیقت میں منقلب کر سکتی ہیں جو چاہے کسی وقیع اور ہمہ گیر بصیرت کا حصہ نہ ہو لیکن انفرادی طور پر یا کم از کم یادگار بن جاتی ہے۔ وہ بنیادی طور پر تاریخی شاعرہ ہیں۔ لیکن ان تمام خوبیوں کا بلاشبہ اس تاریک بصیرت سے کوئی علاقہ نہیں جو پرست کے ناول میں بالخصوص اس کے مرکزی حصوں میں موجود ہے۔ پرست کا ناول گشتہ زمانوں کی تلاش پر مبنی ضرور ہے لیکن یہ تلاش جتنے ہوئے لمحات کے جذبہ بابت زدہ ماتم تک ہی محدود نہیں بلکہ ایک سخت گیر اخلاقی محاسبہ، ایک باریک بین نفسیاتی تجزیہ اور ایک عمیق مادیاتی نقطہ نظر پر بھی مشتمل ہے۔

(۲)

قرۃ العین کی انفرادی بصیرت اور دیگر فنی خصوصیات کے جائزے کا ایک طریقہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ ایک نقطہ آغاز کے طور پر پرستین فن کے چند مبادیات کو پیش کیا جائے۔ ماریسل پرست MERCEL PROUST کا مشہور ناول ^{LA RECHERCHE} DU TEMPS PERDU (گشتہ زمانوں کی تلاش) "قرۃ العین صید کے حایہ ناول

”کار جہاں دراز ہے“ کی طرح ایک لحاظ سے سوانحی اور فیملی ساگا ہے۔ اگرچہ فرق العین کے ناول کے برخلاف یہ بیرو (مارسل) کے بچپن کی ایک انٹ یاد کے تذکرے سے شروع ہوتا ہے اور خاندان کی گذشتہ نسلوں کے تذکرے سے اس کا کوئی تعلق نہیں (کار جہاں دراز ہے) میں یہ سلسلہ چار ہزار سال کے عرصہ بسیط پر پھیلا ہوا ہے۔ (دیکھئے صفحہ اول، صفحہ ۱۸) سات حصوں پر مشتمل پر دست کا ضخیم ناول مختلف انواع اور بے ربط واقعات کے تذکرے اور لمحہ بہ لمحہ تغیر پذیر احساسات سے بھرا ہوا ہے۔ ان میں زیادہ تر واقعات سوانحی نوعیت رکھتے ہیں لیکن اس کے باوجود اس ناول کو پوری طرح سوانحی کہنا یا اس کے کرداروں اور ان کی خصوصیات کو پر دست کی اصل زندگی کے واقعات اور اس کے عزیزوں اور دوستوں اور شناساؤں کے کرداروں پر پوری طرح منطبق کرنا صریحاً غلط ہوگا۔ اس بات سے قطع نظر کہ ناول کا زیادہ تر مواد پر دست کی اپنی زندگی سے لیا گیا ہے، گنت ہزار سالوں کی توش بنیادی طور سے ایک ناول ہے یعنی تخیلی کارنامہ، سوانحی حیات نہیں، اپنی تمام بے ربطی اور انتشار کے باوجود ناول کے سلسلہ واقعات میں ایک مخصوص جہت اور بہادری اور ایک ایسی گہری بصیرت موجود ہے جو روزہ کے چھوٹے چھوٹے واقعات اور وقتی احساسات میں، ایک معنویت اور ربط پیدا کر دیتی ہے۔ ناول کا بیشتر حصہ، خاندانوں یا ایک لحاظ سے دو مختلف معاشرتی گروہوں کی تفصیلی عکاسی پر مشتمل ہے اور یہ خاندان میں مائیل کے اپنے بورژوا خاندان کے علاوہ (LAWRENCE) کا خاندان معاشرے سے متعلق خاندان۔ ناول کا ابتدائی حصہ جس کا محور مائیل کا آبائی قریہ کا مہاجر ہے ایک لحاظ سے ناول میں کلیدی حیثیت رکھتا ہے۔ ناول کے نکلنے سے پہلے سرشت انسانی کی دکا سی جن تا ایک رنگوں میں لٹی ہے اس کے ساتھ موازنہ کرتے ہوئے یہ حصہ بتدبیب ایک گہری معنویت کا حاصل ہو جاتا ہے۔ بچپن کے یہ تاثرات ایک کھوئی ہوئی معنویت کی علامت کے طور پر پوری ناول کے دوران قاری کے ذہن پر منڈلاتے رہتے ہیں۔ ناول کے بقیہ حصوں کے متعلقات کو دو مرکزی موضوعاتی دھاریوں کے گرد تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ ایک طرف اگرچہ پر دست نے خاندانی اور معاشرتی حیات پسندی (FISML) کو اس کی مختلف مہموں اور غیہ مہموں میں متنبہ رہا ہے۔ انتہائی جزئیات نگاری سے کام لیتے ہوئے پیش کیا ہے تو دوسری طرف ہمیشہ ان

جذبے کے مستند اظہار اور اس کے باریک بین تجزیے کو ناول کے مرکزی حصوں کا موضوع بنایا ہے۔ جیسا کہ پرست کا ہر قاری جانتا ہے اس ضخیم اور بظاہر غیر مربوط ناول کے پلاٹ کی تلخیص تقریباً ناممکن ہے کیونکہ دوسری وجہ کے علاوہ، وقت کے ایک وسیع عرصے پر پھیلے ہوئے کے باوجود اس ناول کا سلسلہ واقعات نسبتاً محدود ہے۔

پوری ناول میں پرست نے اپنی گزشتہ زندگی اور اپنے قریبی عزیزوں اور شناساؤں کے کردار اور ان کے اعمال کو ایک طاقتور خود بین آلے کی مدد سے نفسیاتی مطالعے کا مرکز بنایا ہے۔ حقیقی واقعات اور کرداروں کو فکشن کی تخیلی ہیئت میں منقلب کرتے ہوئے پرست نے انیسویں صدی کی آخری دہائی اور بیسویں صدی کے ابتدائی برسوں میں تبدیل ہوتے ہوئے فرانسیسی معاشرے کے خدوخال کی بھرپور عکاسی بھی کی ہے اگرچہ یہ اسکا شعوری مقصد ہرگز نہیں تھا۔ اس کا اپنا تعلق فرانسیسی

سماج کے اس طبقے سے تھا جس کو اوپری متوسط طبقہ یا LA GRANDE BOURGEOISIE

کہا جاتا ہے اس طبقے کے ایک فرد کی حیثیت سے اس کا فرانس کے اعلیٰ ترین طبقے یعنی روایتی طبقہ اشراف کی طرف رویہ جذبہ تحسین سے مملو تھا۔ ذاتی طور پر اپنی ابتدائی زندگی میں وہ نیشن پرست اور جدت پسند SNOB بھی واقع ہوا تھا اور طبقہ اشراف سے اپنے میل جول پر نازاں تھا۔ ناول کا سلسلہ واقعات جس عرصے پر محیط ہے کم و بیش یہی زمانہ فرانس میں پرانے طبقہ اشراف کے خاتمے کا زمانہ بھی ہے۔ پرست نے اپنے ذاتی تجربات پر مبنی اس ناول میں نیم ارادی طور پر اس عظیم معاشرتی تبدیلی کی عکاسی بھی کی ہے اور اس امر میں شبہ نہیں کہ اگر اس ناول کے اہم اور مرکزی موضوعات کو ذہن سے محو کر دیا جائے تو اس کو ایک سماجی اور تاریخی دستاویز کے طور پر کبھی پڑھا جاسکتا ہے اور ایسے ناقدوں کی کمی نہیں جو اس ناول کو حقیقت نگاری کا ایک اعلیٰ نمونہ سمجھتے ہیں۔

بہر صورت کسی سنجیدہ تنقیدی محاکمے کے دوران جدید یورپی ادب میں اس ناول کی مرکزی حیثیت کا تعین اس میں پائے جانے والے غیر معمولی نفسیاتی تجزیوں یا تاریخی حقائق کی رو نمائی کے حوالے سے نہیں کیا جانا چاہیے۔ اگر بیسویں صدی کے یورپی فکشن میں پرست کا نام بڑا سانس اور کاؤ کا جیسی اہمیت کا حامل ہے تو اس کا سبب انیسویں صدی کی مروجہ نفسیاتی یا معاشرتی حقیقت نگاری کے بجائے "حقیقت" کے ایک

و قیج نر ما و سائی تصور ہی میں تلاش کرنا ہوگا۔

زیر بحث موضوع کے سلسلے میں پر دست کے اس عہد آفریں ناول کی جس خصوصیت کو سب نمایاں کرتے کی ضرورت ہے (اور جو یوں بھی اس ناول کی نمایا ترین خصوصیت ہے) وہ اس کی بے مثال تخیلی اور فنی وحدت ہے۔ یہ سوچنا غلط ہوگا کہ یہ وحدت خود سوانحی مواد کی موجودگی کی بناء پر ممکن ہو سکی ہے۔ بنی سوانحی مواد میں ایک وسیلہ ہے مقصود اظہار نہیں، اور اس کو ایک وسیلہ محض بنانے کی وجہ فلسفیانہ نوعیت کی حامل، ایک ایسی اہم حقیقت ہے جس کو سمجھے بغیر ہر دست کو سمجھنا ممکن نہیں مشہور فلسفی شوبہا کی طرح پر دست کے لئے بھی ذاتی غیر منفصل تجربہ علم کا واحد مستند وسیلہ ہے اور وہ اس وسیلے کی مدد سے تغیر اور تبدیلی کے مظاہر کے درمیان ایک حقیقت مطلق تک رسائی حاصل کرنے کا تواضع مند تھا۔ پر دست کو ذہن کے گزرنے اور اس کی بے پناہ تباہ کاری کا ثبوت یہ احساس تھا۔ حسن، محبت، دوست اور دیگر تمام انسانی اقدار اس تباہ کاری کی زد میں ہیں یہاں تک کہ ذاتی شخصیت بھی کسی غیر تغیر پذیر عنصر سے مرکب نہیں ہے بلکہ روز بروز منقاب ہوتی رہتی ہے۔ شخصیت کی تبدیلی صرف اس لحاظ سے دیگر تبدیلیوں سے مختلف ہے کہ ہماری گذشتہ شخصیتیں ہمیشہ کے لئے ختم ہو جانے کے بجائے ہمارے لا شعور میں محفوظ رہتی ہیں۔ حافظہ ماضی کی کلبہ ہے لیکن حافظہ ہر وقت ہماری دسترس میں نہیں رہتا۔ برگساں کی طرح (جو پر دست کا ہم عصر اور عزیز تھا) پر دست نے بھی حافظے کو ارادی اور غیر ارادی میں تقسیم کیا تھا ارادی حافظہ ذہن اور شعور کا تابع ہے اور اسی لئے ماضی تک رسائی میں ہمارا زیادہ مددگار نہیں ہو سکتا۔ اس کے برخلاف غیر ارادی یا غیر شعوری حافظہ LA MEMAIRE INVOLONTAIRE وہ تاریک زیر زمینی عالم ہے جہاں ہم آفریں کی طرح حقیقت کی یوری ڈس میں جاتے ہیں۔ ایسا کر سکتا شعوری کوشش کا نہیں محض اتفاقات کا تابع ہوتا ہے۔ یہ غیر ارادی حافظہ ان سارے تجربات کو اپنے بطن میں محفوظ رکھتا ہے جن کی اصل معنویت کو ہم تجربے کے لمحات میں محسوس نہیں کر پاتے۔ پر دست کا حافظے کا تصور برگساں کے تصور سے مختلف ہونے کے باوجود بڑی حد تک اس سے مماثل تھا۔ حافظہ منقطع حالتوں DISCONTINUES میں

STATES پر مشتمل نہیں بلکہ ایک لحاظ بہ لحاظ تغیر لیکن نامیاتی کل اور رواں دواں وحدت ہے۔
 برگساں کی اصطلاح میں ہم اس کو REAL - BECOMING کی آماجگاہ اور اس کا آئینہ دار کہہ
 سکتے ہیں۔ برگساں کے برخلاف پر دست نے یادوں کی بازیافت REMEMBRANCE کو
 بڑی اہمیت دی ہے کیوں کہ اسی وسیلے سے ہم تجربے میں معنی کی مسلسل تلاش کے کام
 کو ممکن بناتے ہیں۔ وقت کی تباہ کاری کے خلاف ممانعت کا بھی یہی ایک ذریعہ ہے۔
 پر دست مسیحیت سے روگرداں تھا لیکن تجربے میں ایک نوع کی مادرائیت کے نقوش
 کا مطالعہ معنی کی تشکیل کا کام ایک غیر متناہی عمل ہے اور موت ہی اس کا نقطہ انقطاع
 ہے۔ شوہنہار کی طرح پر دست کے لئے بھی کائنات کی اصل حقیقت انفرادی اور نجی
 ہے۔ تجربے کے وسیلے ہی سے اس حقیقت تک رسائی ممکن ہے اور اسی لئے یہ حافظے
 میں محصور ہے۔ فن اسی محصور حقیقت کی تلاش سے عبارت ہے۔ فن کے بارے میں اس
 طرح فور کرنے سے ایک نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ ایک حقیقی فن کا صرف ایک ہی کتاب تخلیق کر
 سکتا ہے اور یہ کہ اس کتاب کو لمحہ مرگ (نقطہ انقطاع شعور) سے پہلے ختم کر سکتا
 ناممکن ہے اس کے ساتھ ہی اس نظریے میں یہ امر بھی مضمر ہے کہ — جیسا
 کہ ملارے نے کہا تھا — اس دنیا میں ہر چیز صرف اس لئے وجود رکھتی ہے
 کہ اس کے بارے میں کسی نہ کسی کتاب میں لکھا جاسکے اس کا یہ مطلب ہے کہ فنکار کو یہ
 آزادی تیسرے نہیں کہ وہ تخلیق فن کے لئے خود کسی موضوع کا انتخاب کر سکے کیونکہ
 اس کے فن کا موضوع اس کی ساری زندگی ہے۔ (شیکسپیر نے تمثیلی زندگی گذاری
 تھی، اس کی تخلیقات اسی تمثیلی زندگی کی تفسیر ہیں — کیٹس)۔ فن کے اس نظریے
 میں اگر سینٹ جیو (SAINT-BEUVE) یا تین (TAINE) کے سوانحی نظریات سے
 کوئی مشابہت نظر آئے تو وہ غلط فہمی پر مبنی ہوگی کیونکہ حافظے میں گتہ حقائق کی
 تلاش کے دوران فن کار اپنی جس شخصیت سے دوچار ہوتا ہے وہ سچ پر پائی جانے
 والی اور معاشرتی روابط میں سامنے آنے والی شخصیت نہیں بلکہ برگساں کی اصطلاح
 میں "نفس عمیق" یا LE MOI PROFOND سے مرکب شغیت ہوتی ہے۔ پر دست کے فن اور اس کے فنی
 نظریات (غور حقیقت ایک ہی چیز کے دو رخ ہیں) کے مبادیات کے اس اعادے سے ایک اہم نتیجہ یہ مرتب ہوتا ہے
 کہ اس کے یہاں مامی کی تلاش دراصل (اس کے اپنے الفاظ میں) مقصد حیات کی تلاش سے عبارت ہے اور ایک

محافظ سے فن کی تخلیق (کہ سچی پر دست کے لئے مقصد حیات ہے) ایک مذہبی فریضے کا نعم البدل بن جاتی ہے۔ زیر بحث موضوع کے نقطہ نظر سے ایک زیادہ اہم نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ پر دست کے ہاں گذرتے ہوئے لمحات کی تصویر کشی کا مقصد اس تصویر کشی تک ہی محدود رہتے ہیں، وہ تاریخی لمحے کے پیچھے ابدیت کا متلاشی ہے اور یہی مرکزی بصیرت اس کے ناول کو فنی شاہکار بناتی ہے۔ نفسیاتی تجزیے اور معاشرتی وکاسی کے ہزار ہا صفات پر پھیلی خوردبین جزئیات نگاری کو ایک ناقابل یقین حد تک غیر معمولی وحدت عطا کرنے والا عنصر یہی بنیادی خیال ہے کہ وقت میں محصور زندگی اور اس کے بے جہت بہاؤ کو فنا سے نجات دلانے کا واحد وسیلہ فن ہے اور یہ کہ تجربات کے لاتناہی سلسلے میں چند تجربات ایسے بھی ہوتے ہیں جو وقت اور ابدیت کے نقطہ اتصال کے روشن بینار کے طور پر زندگی اور شعور کی ایک مختلف ترتیب اور آہنگ کا اشاریہ بن جاتے ہیں۔ قرۃ العین کی ناولوں میں وقت کی طرف متنوع رویوں کو موضوع بحث بناتے ہوئے ہم پر دست کے ناول کی مرکزی بصیرت کو ایک خارجی معیار کے طور پر استعمال کر سکتے ہیں۔

(۳)

وقت کی طرف متنوع رویوں کا مسئلہ قرۃ العین کی ناولوں اور افسانوں میں ایک مرکزی وقیع معنویت یا اس کے فقدان کے سوال سے مربوط ہے۔ اس بنیادی مسئلے کی طرف رجوع کرنے سے قبل ضروری ہے کہ سوانحی مواد کے استعمال سے متعلق ان کے فن کے ایک دوسرے دلچسپ پہلو پر غور کر لیا جائے۔ اس مسئلے کو کئی طرح سے زیر بحث لایا جاسکتا ہے لیکن اس کا تعلق فنی تخلیق میں فنکار کے نفس کی عکاسی (SLIP) PROJECTION ہی سے ہے۔ اس روایتی مسئلے کو پر دست کے حوالے سے ایک وافر تنقیدی اہمیت کے حامل مسئلے میں تبدیل کیا جاسکتا ہے۔ اسی کے ساتھ اس متنوع پر غور کرتے وقت ہم قرۃ العین کی کردار نگاری، تخلیقی (DISTANCING) خلاق رویوں اور نفسیاتی ژرف نگاہی یا الحیاہوں کو بھی زیر بحث لاسکتے ہیں۔ نفس (SLIP) کی عکاسی کا مسئلہ، جیسا کہ پر دست کا ہر قاری جانتا ہے، اس کے ناول کے بنیادی مسائل میں سے ہے۔ اس کی اہمیت اخلاقی بھی ہے اور فلسفیانہ بھی۔ حقیقت اگر

انفرادی اور نجی نوعیت کی حامل ہے تو ہم صرف اپنی ذات یا نفس کی حقیقت تک ہی رسائی حاصل کر سکتے ہیں اور اسی لئے فن کار کا اصل وظیفہ اپنے نفس مستر کی بازیافت ہی پر مشتمل ہے۔ اس فلسفیانہ اور تالیفاتی مسئلے سے قطع نظر یہ ایک حقیقت ہے کہ پروست کے نفس کی عکاسی ہی اس کے ناول میں گہرے اخلاقی محاسبے اور پیچیدہ نفسیاتی تجزیے کا سبب ہے کیونکہ پروست کے اپنے نفس کی پرچھائیاں کسی ایک مخصوص کردار یا مخصوص اخلاقی رویے کے ذریعے ہی منعکس نہیں ہوئی ہیں۔ ناول کے ہیرو مارسل کے علاوہ کسی بھی عام اخلاقی نقطہ نظر سے ایک متضاد کردار نہیں ہے۔ پروست کی ذاتی جھلک بعض ایسے کرداروں میں بھی ملتی ہے جو بہ طور اخلاقی اعتبار سے گھرے ہوئے کردار جانے جاتے ہیں۔ جموئی طور پر یہ کہا جاسکتا ہے کہ پروست کے یہاں نفس کی عکاسی اپنے وسیع ترین مفہوم میں نفس شناسی کا حصہ ہے اور اس میں دور دور بھی نمائندیت یا خود پسندی کا دخل نہیں۔

قرۃ العین کی ناولوں میں سوانحی مواد کا استعمال نفس کی عکاسی کے مسئلے سے ملا ہوا ہے۔ ناولوں کی داخلی معنویت کے علاوہ ان کے ہاں اس مسئلے کا تعلق تکنیک کے مسائل سے بھی ہے اور جیسا کہ ہم آگے چل کر دیکھیں گے ان کی ناولوں کے اہم موضوعات میں نفس کے اسناد اور حقیقی نفس کی تلاش شامل ہیں۔

بہمی شامل ہیں اثر چہ جس سطح پر قرۃ العین نے اس موضوع کو اپنے فن کا حصہ بنایا ہے اس کا اس سطح سے کوئی ملقاہ نہیں جو ہم کو پروست کی ناولوں میں ملتی ہے۔ ان کی ناولوں میں سوانحی مواد کو شناخت کے لئے الگ کر سکرنا مشکل کام نہیں ہے۔ یہ صحیح ہے کہ کار جہاں دراز ہے۔ کی اشاعت نے یہ کام نسبتاً آسان کر دیا ہے لیکن اس سوانحی ناول کی عدم موجودگی میں بھی ان کے فنکارانہ مواد کی تشخیص یہ آسانی کی جاسکتی تھی۔ ظاہر ہے ایسا کہنے کا اصل مقصد ناول نگار کے اخلاقی اور نفسیاتی رویوں کی واضح حدود کی طرف اشارہ کرنا ہے کیونکہ ان کی ناولوں میں سوانحی مواد کی بین موجودگی کا احساس چند ایسے وسائل سے ہوتا ہے جو کسی تیز فہم اخلاقی خود احتسابیت یا پیچیدہ نفسیاتی دور میں بیانی کا ثبوت فراہم نہیں کرتے۔ قرۃ العین کا اپنے بعض کرداروں کی طرف رویہ اور ایک نوٹ کی آسان اور غیر متجسس ہمدردی نیز جذباتی ناچنگی اس بات کا واضح ثبوت فراہم

کرتی ہیں کہ انہوں نے اپنی ناولوں میں اپنے ذاتی احوال کو فن کارانہ علیحدگی
 DE TACHEMENT کے عمل سے پوری طرح گزارے بغیر منتقل کر دیا ہے۔ اسی بات کو ایک
 زیادہ منصفانہ انداز میں یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ ان کی ناولوں میں (بالخصوص
 شرمائی دو ناولوں میں) ان کے ذاتی کی تخیلی قلب مابیت کا عمل ہمیشہ پوری طرح کامیاب
 نہیں ہوا ہے اس کا یہ مطلب ہرگز نہیں ہے کہ یہ سوانحی مواد زیادہ مخفی طور پر ناولوں میں
 آنا چاہئے تھا تا کہ اس کی اس حیثیت کو بدیہی طور پر شناخت نہ کیا جاسکتا۔ مسئلہ پوشیدگی
 کا نہیں بلکہ تخیلی لا تعلقی DISTANCING کا ہے۔ اور اس کے لئے ایک زیادہ سخت گیر اخلاقی
 رویے کی ضرورت ہے۔ پرہیزی جمالیات کی رو سے ہر فنکار صرف ایک ہی ناول لکھ سکتے
 ہیں۔ یہ قدر کم و بیش یہی بات قرۃ العین کے بارے میں کسی قدر مختلف مفہوم میں کہی جاسکتی
 ہے۔ انہوں نے اپنی تمام ناولوں میں صرف ایک ہی ناول بار بار لکھی
 ہے۔ ”آگ کا دریا“ میں آخری بار اس ناول کو لکھ چکنے کے بعد ان کے فن کا ارتقار
 ایک مختلف سمت میں ہوا ہے۔ تکرار کے ساتھ لکھی جانے والی قرۃ العین کی یہ ناول
 نفسیاتی اور اخلاقی اعتبار سے کسی بہت گہری اور پیچیدہ داخلیت کی حامل نہیں (اس کا
 ایک دوسرا اور فنی لحاظ سے وقعت آمیز پہلو معاشرتی حقیقت نگاری یا واقعیت سے متعلق
 ہے اور اس کا تذکرہ آگے آئے گا)۔ اس ناول کا مرکز ثقل یہ وطن اور اس کے قریبی عزیزوں
 اور دوستوں کی طرف اخلاقی اعتبار سے غیر تجرباتی اور غیر تنقیدی، نیز جذباتی لحاظ سے
 نیم ستری اور رومان زدہ تعبیر کے رویے پر مشتمل ہے۔ اس کے پس پشت اسطور سازی
 کا ایک مبہم سا جذبہ ضرور کارفرما معلوم ہوتا ہے جو اگر فنی و قاری نہیں
 حاصل کر پاتا تو اس کے اہم اسباب میں تخیلی و فوری اور فنی لا تعلقی DE TACHEMENT کی کمی
 اور ایک لا شعوری آئنی معنویت کے فقدان کو شامل کرنا ہو گا۔ یہ نیم اساطیری انداز
 بالقوة اس بنیادی تجربے میں بھی ضرور موجود ہے جس سے ہیروئن کا معاشرہ دور چاہے۔
 یہ تجربہ معنویت اور طمانیت کے تشدد آمیز اختتام پر مبنی ہے۔ معنویت کا زوال
 دو صورتوں میں ہوتا ہے ایک طرف ایک داخلی انتشار اس معاشرے کے افراد کو ذہنی
 الجھنوں میں مبتلا کر کے ایک دوسرے سے جذباتی طور پر دور کر دیتا ہے، دوسری طرف
 اس معاشرے سے باہر کی دنیا اس پر کھل کر حملہ آور ہوتی ہے اور اس کے زوال کا باعث

ہنتی ہے۔ اگرچہ اس بنیادی تجربے کی فنی وقعت قرۃ العین حیدر کی ناولوں میں ایک جیسی نہیں ہے لیکن اس اساطیری تجربے کی بالقوة موجودگی سے انکار نہیں کیا جاسکتا سکتا۔ آگ کا دریا" میں قرۃ العین نے اس تجربے کو مٹی المکان معروضیت کیساتھ پیش کیا ہے۔ اس ناول میں انہوں نے معصوم معاشرے کے زوال کے تجربے کو ایک نسبتاً وسیع تر تناظر میں رکھا ہے یعنی اس زوال اور انتشار کو وقت کی تخریب کاری کے دیگر منظر ہر کے پہلو بہ پہلو دکھایا ہے۔ اگر یہ صحیح ہے کہ آگ کا دریا" ایک TOUR DE FORCE

ہی رہتا ہے اور اپنے رزمیہ پھیلاؤ اور فلسفیانہ عمق کے باوجود اساطیری تجسیم کی دبازت اور تخنیتی "جہم آہنگی" حاصل نہیں کر پاتا تو اس کی ایک بنیادی وجہ سوانحی مواد کا اکر اپن اور ITFRANESS بھی ہے۔ آگ کا دریا" کے وسیع تر کمینڈس کی وجہ سے خود اظہاریت اور سوانحی مواد کے استعمال سے پیدا شدہ اخلاقی اور نفسیاتی دشواریوں کے تجزیے میں اس ناول کے حوالے زیادہ مددگار ثابت نہیں ہو سکتے۔ "میرے بھی صنم خانے" اس لحاظ سے قرۃ العین کی دوسرے ناولوں کی نمائندگی کر سکتا ہے اگرچہ اس میں "سفینہ فم دل" کی بہ نسبت سوانحی مواد کم ہے۔ اصل سوال یہ نہیں کہ کس کردار یا پلاٹ کے کس عنصر میں مصنف نے اپنے نجی تجربات کو خام مواد کے طور پر استعمال کیا ہے، فنی وقعت کے لحاظ سے زیادہ اہم مسئلہ یہ ہے کہ اس استعمال کی نوعیت کیا ہے اور فن برائے تفسیر حیات کے ہرگز نقطہ نظر سے اس استعمال کے مضمرات کیا ہیں۔

"میرے بھی صنم خانے" میں نقطہ نظر POINT OF VIEW کے مسئلے کو زیر بحث

لا کر ناول کے اندر اخلاقی اور نفسیاتی تجزیے کی گہرائی کا انداز لگایا جاسکتا ہے۔ یہاں اس ممکن غلط فہمی کا ازالہ ضرور معلوم ہوتا ہے کہ اخلاقی اور نفسیاتی تجزیے کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ تجریدی شکل ہی میں ہو یا اس کے برعکس اس کو بیانیہ کا حقہ بنا کر ہی پیش کیا جائے اس تجزیے کی نوعیت فکشن کے مختلف ROLES میں مختلف ہوگی نیم شعوری اسطور سازی یا تاثر پسند تکنیک کے ذریعے بھی اخلاقی حیثیت کا ابلاغ ممکن ہے۔ مناسب نقطہ نظر اپنا کر یا بالفاظ دیگر کرداروں کی طرف تاری کی ہمدردی کے موزوں اور بر محل حصول کے ذریعے، اعمال اور ذہنی رویوں کا تجزیہ اور تنقید پوری طرح ممکن ہے اور فن انسانہ نگاری کے تمام اعلیٰ نمونوں میں اخلاقی بصیرت کے انکشاف اور ابلاغ کا یہ ایک اہم

قدیم ہے۔

میسٹر بھی صنم خانے "کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔" "تراشیدم" پرستیدم
 اور شکستم۔ جو ناول کے بنیادی نیمر اساطیری تجربے کے تین ادوار کی نشاندہی
 کرتے ہیں۔ پہلے حصے میں جس معاشرے کی تخلیق کی گئی ہے اس کی نمایاں خصوصیات ایک
 نوع کی طہائیت اور معصومیت پر مشتمل ہیں۔ تیسرے حصے تک آتے آتے یہ معاشرہ ایسا
 محدود محض میں انسانی معاشرے سے مراد ہے گوکہ عام سماجیاتی مفہوم میں بھی اس
 کو استعمال کیا جاسکتا ہے) داخلی اور خارجی بحران کا شکار ہو کر منتشر ہو جاتا ہے۔ انتشار کا
 یہ آہستہ رد عمل ناول کی بیرونی کے لئے خود شناسی اور حقیقت شناسی کے عمل کے
 مرادف بھی ہے۔ آخری حصے میں ایک طرح کی اداسی اور ^{DISENCHANTMENT} کا شدید
 احساس ہوتا ہے جو پہلے حصے کے ذہنی اور عذباتی فضا سے بالکل مختلف ہے۔ ایک لحاظ
 سے فضاؤں کا یہ اختلاف ایک بھرپور خیالیاتی تجربے کا ضامن ہونا چاہئے تھا کیونکہ سادگی
 اور معصومیت سے کر بناک آگئی تک مراجعت انسانی تجربے کا ایک آفاق نظم ^{PATTERN}
 ہے اور انسانی ادب کی مختلف ہیئتوں میں اپنی اثر پذیر کے لئے ممتاز۔ اس ناول میں
 بہر صورت ایسا نہیں ہوتا اور اس کی وجہ یہ ہے کہ پہلے حصے کا معاشرہ کسی گہری سطح پر قاری
 کی ہمدردی کا مستحق نہیں بن پاتا۔ اس مسئلے کو اگر نیم تکنیک کی سطح پر ہی دیکھیں تو اس
 کا اہم سبب نقطہ نظر کے سلسلے میں مصنف کی دشواری ہے۔ ناول نگار نے رشتہ کے
 معاشرے کو ہمدردی کا مرکز بنایا ہے لیکن نقطہ نظر کی دشواری کے سبب یہ معاشرہ
 راوی ^{NARRATOR} کی خود اظہاریت ^{SELF PROJECTION} کا وسیلہ بن جاتا ہے
 اور اس بناء پر قاری کی اس ہمدردی سے محروم ہو جاتا ہے جو انسانی ادب میں محرومی
 و کاسی کا ہر نمونہ یہ آسانی حاصل کر لیتا ہے۔ قاری کا رویہ غیر شعوری طور پر معاندانہ اور
 تنقیدی ہو جاتا ہے۔ سوال یہ نہیں ہے کہ ناول کے اس مخصوص اور ^{PRIVILEGED}
 معاشرے (یہاں پر بھی مفہوم سماجیاتی نہیں ہے) کے فعال اور ذہنی رویوں کی عکاسی
 بے سود اور ^{INCONSEQUENTIAL} ہے بلکہ اصل دشواری یہ ہے کہ قاری ان کرداروں اور
 ان کے معاشرے کی تخلیق کے پس پشت اصل جذباتی محرک کے بارے میں غور کرنے
 پر مجبور ہو جاتا ہے۔ عام طور پر جذباتی تخلیق فن کے بنیادی محرک کی موجودگی میں تمام

انتہائی جذبات اور تعصبات کی قلب مہاسیت ہو جاتی ہے یعنی اس کے ہوتے ہوئے قاری کا رد عمل عام زندگی میں ان جذبات کی طرف رد عمل سے بنیادی طور پر مختلف ہو جاتا ہے۔ یہ کلیہ فن سوانح نگاری تک کے بارے میں صحیح ہے اگرچہ یہاں تخیل کی گنجائش کم ہوتی ہے۔ سوانح نگاری کے تمام اچھے نمونوں میں مصنف کی خود اپنی نجی زندگی کے مواد سے تخیلی لا تعلقی قاری کی رضا مندی ACQUIESCENCE کو حاصل کرنے میں کامیاب ہو جاتی ہے۔ اس کے برعکس قرۃ العین کے ناولوں میں عام طور سے اور "میرے بھی صنم خانے" میں بالخصوص اس تخیل کی کمی محسوس ہوتی ہے جو سوانحی مواد کے استعمال میں نفس کی بے معنی ATTITUDINISING کی بجائے کسی اہم اخلاقی یا نفسیاتی موضوع کی چھان بین، EXPLORATION سے پیدا ہوتی ہے۔ یہ صحیح ہے کہ اس ناول میں "تراشیدم" کے تحت قرۃ العین انتشار سے قبل کے سکون کی عکاسی کرنا چاہتی ہیں اور اس کے لئے انہیں ایک مخصوص ماقول MILIEU اور جذباتی نفاذ PATHOS کی اشاراتی ڈھنگ سے عکاسی کرنا ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ ایسا کرنے کے لئے یہ قطعی ضروری نہیں تھا کہ وہ کرداروں کو اہم ڈرامائی یا سنسٹی خیز صورت سے گزرتا ہوا دکھائیں۔ لیکن بنیادی اعتبار سے مسئلہ اہم یا غیر اہم موضوع کا ہمیں بلکہ کرداروں اور انسانی صورت حال کی طرف رویتے کا ہے۔ یہاں پر دست کی مثال شاید غیر متعلق نہ سمجھی جائے۔ اپنے ناول کے پہلے حصے میں اس نے اپنے بچپن کی زندگی اور روزمرہ کے معمولی تجربات کو بیان کیا ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس حصے کی ساری تفصیلات ایک کم عمر لڑکے کے نقطہ نظر سے بیان کی گئی ہیں اس کے باوجود پڑھتے وقت قاری کو براہ یہ احساس رہتا ہے کہ نو عمر مارسل کے نقطہ نظر کے پیچھے ایک بالغ ذہن، تجربہ کار مارسل بھی موجود ہے یعنی وہ مارسل جواب پختہ عمر مارسل کے پیچھے (جو اس خود سوانحی ناول کا ہیرو یا PROTAGONIST ہے) ناول کے خالق مارسل پر دست کا شعور بھی موجود ہے جو ایک طرح سے اپنی ذات سے علیحدہ ہو کر اپنے تجربات اور ان کی معنویت کے بارے میں ایک غیر شخصی نقطہ نظر سے غور کر رہا ہے۔ پر دست کی ناول کے پہلے حصے میں بھی معصومیت کے اسطور کی تشکیل کی گئی ہے لیکن اسی کے ساتھ نفس کی گہرائیوں میں جھانک کر شخصیت کی تعمیر کے نامعلوم عناصر کی شناخت بھی کی گئی

سب سے اور بھرپور عداوتی تخیل کے ذریعے جزئیات کو ابدی معنویت سے ہم کنار کیا گیا ہے۔ نو عمر
 مارسل کی اپنی ماں کی محبت کے لئے بھوکے معض انسانوی جزئیات نگاری کا نمونہ ہی نہیں بلکہ
 وجود مطلق کے لئے انسانی تڑپ کی مظہر بھی ہے۔ ایک بے نام مادرانی خواہش ہی بھیس بدل
 بدل کر انسانی اعمال اور ارادوں میں ظاہر ہوتی رہتی ہے۔ پر دست دکھاتا ہے کہ ماورائے کیلئے
 یہ انسانی خواہش جنسی جذبے کے معمولی اور غیر معمولی اظہار کے پیچھے بھی ایک طاقتور محرک
 کی صورت میں کام کرتی رہتی ہے۔ اس ضخیم ناول کی بے مثال جزئیات نگاری اگر ایک
 طرف معمولی چیزوں میں الہمیت کی تلاش

OF THE SIS OF THE ... FACT سے نملو ہے تو دوسری طرف حقیقت کو ہزاروں۔ ہزاروں میں منقسم کرنے کے باوجود ایک مفرد
 غیر منقسم ماورائی تناظر میں پیش کرتی ہے۔ اس کے برخلاف قرۃ العین کی ناولوں میں
 کرداروں کے معمولی افعال کسی معنی خیز تجربے کا حصہ نہیں ہو پاتی ہیں۔ ان کی ناولوں
 کے اس حقے کے بارے میں جہاں وہ ETHOS اور EPIKOS کی عکاسی کرتی ہیں سب سے
 بڑا الزام فنکارانہ بے مقصدیت INCONSISTENCY کا ہے اور اگر اس الزام میں
 صداقت ہے تو اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خود شناسی کے وسیعے سے اقتدار کی چھان بین
 DOLOUSION کی بجائے بیرون کے معاشرے کی تخلیق کے ذریعے دل خوش کن یا مہذب
 زدہ انداز میں کسی مثالی تخلیقی نفس کو APTITUDE کرنے کی اجازت دیدیتی ہیں۔

یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ ناول میں بیرون کا معاشرہ حقیقی دنیا میں انحطاط پذیر جاگیر
 وار طبقے یا اس کی نقل کرنے والے اوپری متوسط طبقے کی معاشرتی زندگی کا نمائندہ ہے۔
 اس میں شک نہیں ہے کہ قرۃ العین کی تقریباً ہزاروں میں سماجی حالات کی عکاسی ملتی
 ہے جو ڈاکو منسٹری حقیقت نگاری کا انتہائی پذیر نمونہ کہی جاسکتی ہے لیکن ایسی
 عکاسی عموماً پس منظر ہی میں رہتی ہے یا کسی کورس نما کردار کے حوالے سے ناول میں
 آتی ہے (مثلاً "میسے بھی صنم خانے" میں عباسی بیگم)۔ عام طور پر ان کی ناولوں کا نمائندہ
 مرکزی معاشرہ یونیورسٹی کے تعلیم یافتہ خوش دل۔ بے فکر اور (عموماً) خالی الذہن نوجوانوں
 پر مشتمل ہوتا ہے جن کے افعال اور ذہنی رویوں پر سماجی یا نفسیاتی حقیقت نگاری سے متعلق اصول نقد کا
 اطلاق کرنا قرۃ العین کی کردار نگاری کے ساتھ نا انصافی ہے۔ آگ کا دیا کے بعد قرۃ العین کی ناولوں کا
 مرکزی معاشرہ تبیلی سے دوچار ہوتا ہے لیکن اپنی تبدیل شدہ حالت میں بھی وہ بعد کا اہم کہانیوں میں موجود ہے

جیسا کہ ہم دیکھیں گے "نبلا وطن" اور "ہاؤسنگ سوسائٹی" میں یہ معاشرہ دور بین کے غلط سرے سے دیکھا گیا ہے اور اس پر جذباتی فاصلے، حقیقت نگاری کے مروجہ نظریے اور سیلو ڈرامائیت کی گردجم گئی ہے لیکن اس کے باوجود یہ معاشرہ ابھی زندہ ہے کیوں کہ یہ قرۃ العین کے تخلیقی نفس کی پیداوار ہے اور ان کے لئے حقیقت کی ایک بامعنی جہت (میرے بھی صنف خانے) میں کرداروں کے نفسیاتی رویے زیادہ پیچیدہ نہیں۔۔۔۔۔ میری روز کی موجودگی سے پیدا شدہ جذباتی انتشار، پیچو کا کرسٹابل کے ساتھ اضطرابی سلوک (جس کا انجام بڑی حد تک سیلو ڈرامائی ہے)، شمیم صاحب کا رخشندہ کے لئے پیغام اور اس کا رد عمل، سلیم کی قرار کے ساتھ سیلو ڈرامائی شادی، پوری ناول میں صرف ایک کردار نفسیاتی اعتبار سے جاذبیت رکھتا ہے اور وہ ہے بیرون رخشندہ کا کردار قرۃ العین نے اس کردار کی تخلیق میں فنی انضباط سے کام لیا ہے اور اسی کردار کی گہری نرم روحیت ناول کے بنیادی تجرباتی نظم کی تشکیل کرتی ہے۔ رخشندہ قرۃ العین کی ناولوں میں بار بار آنے والا کردار ہے اور ہمیشہ ایک مبہم لیکن واقعی نفسیاتی وقار کا حامل یہ صحیح ہے کہ عمل اور ارادے کی دنیا میں وہ کسی اہم مثبت قدر کا انکشاف نہیں کرتی لیکن حالات کا سامنا کرتے ہوئے وہ لحاظ نفس یا تکیل نفس پر مبنی رویے کی تشکیل ضرور کر لیتی ہے۔ اس رویے میں کسی حد تک ایک منفی، غیر شعوری خود پرستی کا دخل ضرور ہے (جوناول کے راوی میں عدم تحفظ کے احساس سے پیدا ہونے والی لبقاتی عصیت کے مشابہ ہے) لیکن بنیادی اعتبار سے یہ رویہ فنکارانہ ضمیر کی لا تعلقی کا رویہ ہے گوناول میں چھائی ہوئی سیلو ڈرامائیت کی موجودگی میں فنکارانہ ضمیر کی خود شناسی سے متعلق یہ رویہ کچھ دب سا جاتا ہے اس پہلو کے علاوہ رخشندہ کے کردار کے دوسرے پہلو زیادہ معنی خیز نہیں اور ان سب میں عام تجربے، اخلاقی حسیت اور عمرانی و معاشرتی تجزیے کی سطحیت کا احساس ہوتا ہے مثال کے طور پر جس فیوڈل معاشرے کی اقدار کے انحطاط اور خاتمے کا ماتم ناول میں کیا گیا ہے اس کے بارے میں کئی مستند مصنفین کی رائے ہے کہ ہندوستان میں کبھی اس کا وجود ہی نہیں تھا۔ تہذیبی اعتبار سے ہندو مسلم کلچر متوسط طبقے کی پیداوار تھا۔ اسی طرح ناول کے معاشرے کے افراد جن انقلابی اور ذہنی تحریکات سے متعلق ہیں ان کی طرف ان کے رویے کو کسی طنزیہ تناظر IRONIC PERSPECTIVE ہی میں

پیش کیا جانا چاہئے تھا لیکن یہ تناظر ناول میں قطعی موجود نہیں ہے۔ ناول کا یہ معاشرتی اور عمرانی پہلو اس کا سب سے کمزور حصہ ہے (آگ کا دریا) اس لحاظ سے قرۃ العین کا سب سے اچھا ناول ہے وہاں یہ عنصر ایک زیادہ معروضی انداز میں پیش کیا گیا ہے اور اس میں تجزیاتی گہری بھی زیادہ ہے۔

جیسا کہ اس مضمون کے ذیلی عنوان سے ظاہر ہے اس کا مقصد قرۃ العین کی انفرادی تخلیقات کا جائزہ پیش کرنا نہیں بلکہ ان کی ناولوں میں نمایاں تخلیقی میلانات کی نشاندہی کرنا ہے۔ خود اظہاریت کے سلسلے میں "میسر بھی صنم خاتے" کی مثال دی گئی لیکن اس کے ایک مثبت پہلو یعنی فنکارانہ ضمیر کی خود شناسی کی طرف مراجعت کے عمل کی عکاسی بعد کے ناولوں میں بھی کی گئی ہے "سفینۂ غم دل" (جس میں پھلے ناول کی اکتادینے والی تکرار ہے اور _____ اگر اس امر کی کوئی فنی اہمیت ہے _____ سوانحی لحاظ سے اس کے تجزیاتی پھیلاؤ میں اضافہ ہوا ہے) کے علاوہ "آگ کا دریا" میں طلعت بھی اسی موضوع کی توسیع کا حصہ ہے۔ ان سب کرداروں میں بنیادی تجربی نظم فنکارانہ ضمیر سے متعلق ہے اور اس لحاظ سے پرست کے مارسل اور جوائس کے ابتدائی ناول کے ہیرو سے ان کی مماثلت ناگزیر ہے۔ (اس سلسلے میں کچھ اور کہنے سے قبل یہ اشارہ کرنا ضروری ہے کہ قرۃ العین کی ناولوں میں فنکارانہ ضمیر کے نمائندہ کردار نفس کے غفظ کے نقطہ نظر سے فنکارانہ ذہن کی نمائندگی کے علاوہ دوسری اہمیت بھی رکھتے ہیں۔ ایک طرف اگر خشد اور طلعت عام انسانی وجودی خود داری کے موقف کو اپناتی ہیں تو دوسری طرف پاس نفس کے ایک معاشرتی بعد کی نمائندگی بھی کرتی ہیں یعنی وہ عورت کی آزادی کے مسئلے پر ایک سوچے سمجھے نظریے کی پابند ہیں)۔ مارسل اور اسٹیفن کے مقابلے میں رخشندہ یا طلعت میں فن اور تجربے کے تعلق کے بارے میں نظریاتی انجھاوا پایا جاتا ہے۔ مارسل اور اسٹیفن دونوں میں جمالیاتی تجربہ اپنی شدت کے اعتبار سے مذہبی تجربے کی جگہ لے لیتا ہے اور یہ کردار (جو اپنے خالق کے تخلیقی نفس کے نمائندہ ہیں) تمام انسانی حرکات اور ارادوں سے قطع تعلق کر لینے کے بعد اپنے کو فنی تخلیق کے لئے پوری طرح وقف کر دیتے ہیں۔ ان کے لئے ساری کائنات اور حیات انسانی ایک ایسے خام مواد کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں جس کو فن کی شکل میں منقلب کیا جاتا ہے۔ _____ دنیا میں ہر چیز اس لئے وجود رکھتی

تہ کہ اس کے بارے میں کسی کتاب میں لکھا جاسکے: "قرۃ العین کی نادنوں میں کوئی کردار اپنے آپ کو اس مکمل طور پر فن کے لئے وقف نہیں کرتا۔" آگ کا دریا "میں طلعت مرکزی کردار نہیں ہے اس کے بجائے اسٹیج پر کچھ زیادہ روایتی قسم کے لوگ روایتی قسم کی کارروائیوں میں مصروف نظر آتے ہیں، اگرچہ خود کلامی یا خود کلامی عناصر کالے کے دوران یہ لوگ اپنی روایتی "مردنیات کو نئے نام دینے کی کوشش ضرور کرتے ہیں۔ طلعت کا اپنا بحران ماضی کا حصہ بن چکا ہے اور وہ یہاں تماشائی سی نظر آتی ہے۔ آہستہ آہستہ فنکارانہ ضمیر کا یہ نمائندہ کردار عمل کی دنیا سے محو ہو جاتا ہے۔ ناول کے آخری حصے میں طلعت راوی ہے اور اخلاقی حیثیت کی تردید اسی کے نقطہ نظر سے کی جاتی ہے لیکن اس سے پہلے بھی شروع کے حصے میں وہ نادیدہ ناظر اور راوی کے طور پر موجود ہے۔ "آگ کا دریا" کے بعد رفتیہ! — طلعت کا معاشرہ جذباتی طور پر ہم سے بہت دور ہو جاتا ہے ("ہاؤسنگ سوسائٹی" کی چھوٹی بلیا اس معاشرے کی آخری بیک انہائی "میلو ڈرامٹک فرد ہیں) اور اس سے اس ناول کے بے رشتہ ہونے کا احساس ہوتا ہے۔ طلعت ایک کردار کے طور پر نہیں آتی ہے لیکن اس کا تخلیقی شعور اور فنکارانہ ضمیر ایک ناظر یا راوی کے طور پر کئی کہانیوں میں موجود ہے۔ اسی راوی کی ایک کہانی (خاکہ ۱) "ڈالین والا" ہے جو یقیناً قرۃ العین کی نمائندہ کہانی ہے۔ بادل کی ایک دھنک جلتے بھی اسی طرح کی ایک کہانی ہے جس میں جذبات زدگی یا غیر مطلوبہ جذبہ ترحم تقریباً مفقود ہیں۔ قرۃ العین کا یہ راوی کردار "کار جہاں دراز ہے" کے نتائج نویسی کی صورت چار ہزار سال کی مدت بسیط پر چلی ہوئی "سوانحی" داستان سنائی ہے۔ اس سوانحی ناول کے دوسرے حصے کے خاتمے پر فنکارانہ ضمیر کا موضوع فن اور وقت کے مجادلے کی صورت اختیار کر کے نمایاں طور پر سامنے آتا ہے اور یہاں (پر دست اور جوائس کے معیاروں کو ذہن میں رکھتے ہوئے) یہی کہا جاسکتا ہے کہ قرۃ العین نے اس موضوع کی پیروڈی پیش کی ہے۔ سائنس فکشن کے میلو ڈرامائی اور سنسنی خیز عناصر کا استعمال (موانہ نے کئے دیکھئے سفینہ غم دل کا اختتامی باب اور "آج کل" نئی دہلی میں شائع ہونے والی ایک حالیہ کہانی "مزاج اور سنجیدگی کے امتزاج کے ذریعے کسی گہری فنکارانہ "فوتی" SELF-DEFLATION کے انہار کی بجائے موضوع کی سنجیدگی کو مجروح کرنے کا ذریعہ بن جاتا ہے۔ رخشندہ بگم

کے وقائع نویس بن جانے کی داستان باہمی داخلی تجربے اور گہرے مدبرانہ تخیل کے
انکار کی داستان ہے۔

(۳)

بادی نظر میں ایک نوع کی ماوریت قرۃ العین کی نادولوں اور مہا پیوں کی منیاں
خصوصیت معلوم ہوتی ہے۔ شروع کی نادولوں میں انہوں نے جن سماجی تبدیلیوں کو
پیش کیا ہے ان کے پس منظر میں وقت ایک دیدہ ماوری قدرت کے طور پر موجود رہتا ہے
شکست و ریخت کا یہ پہ اسرار عمل کرداروں کو ایک مقسوس داخلی تجربہ بن کر متاثر کرتا ہے۔
اسی کے ساتھ ہی عمل اپنے آپ کو وسیع تر سماجی تبدیلیوں میں بھی غماز کرتا ہے۔ آگ دھوا
میں وقت کو ایک اہم کردار بنانے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کے شروع میں ہی نظریہ
سے انتہاس کا موضوع وقت اور اس کی ذات کی بات ہی مکمل ہوتی ہے۔ اسی کے ساتھ
کے اصل (آخری) حصے میں قرۃ العین نے اپنے مخصوص انسانی معاشرے اور وقت کے
ایک اندرونی نظم میں پیوستہ کر کے نفسیاتی، انسانی اور عمرانی عوامل کے ماوری بعد کو نمایاں
کرنے کی کوشش کی ہے اور اس طرح یہ مخصوص معاشرہ وقت اور وسیع تر سماجیات کے
میں پیش کئے جانے کی وجہ سے ایک قسم کی اذیت حاصل کر لیتا ہے۔ باد شگ سوسنی
اور عبادطن بھی معاشرتی حقائق کی تبدیلیوں کو وقت کے پیدا کردہ تغیرات کے
نتیجے کے طور پر پیش کرتی ہیں اگرچہ تجربے کی یہ بہت زیادہ سطح منظم طور پر ہی موجود
ہے۔ کار جہاں و راز ہے " (جس کی فنی حیثیت اس لحاظ سے بدست ہے کہ یہ حقیقت، اس
نہ جوت کے علاوہ بحیثیت سوانح بھی کسی کہی فکر کی بصیرت کا ثبوت فراہم نہیں کرتی)
میں بھی جگہ جگہ وقت کو صبرہ کی صورت میں موضوع بنایا گیا ہے۔ پہلی جلد کے باقی سبائی
سوال کے تحت باب میں وقت کی تباہ کاری اور تجدید خلق کے طریقے کو ایک نیم شاخ
عبارت میں پیش کیا گیا ہے جو پلاٹ کی سطح پر مکمل طور سے مربوط اور ہم آہنگ نہیں
ہو پاتا اور "ناول" میں اس جیسے حصے کے لئے کہیں بھی جگہ تلاش کی جاسکتی تھی۔
قرۃ العین کی نادولوں میں عموماً فلسفیانہ بصیرت کی حامل عبارات کے بارے میں ناگزیریت
کا احساس نہیں ہوتا اس کے علاوہ اخلاقی افکار کی کسی ذوق چھان بین کی غیر موجودگی
میں تاریخ کے عمل شکست و ریخت پر تبصرہ ایک قسم کی غیر فلسفی حسنی لذت اندوزی

SENSATIONALISM سے آگے نہیں بڑھ پاتا۔ اس "سوانحی ناول" کے مختلف ابواب میں وقت کو وقتہ "ور کی حیثیت سے پیش کرنے کے علاوہ دوسری جلد کے آخری ابواب میں وقت تہذیبی پیش رفت اور فنی دوام کے باہمی تفاعل کو دلچسپے پھلے انداز میں ایک تخیلی مکالمے اور سائنس فکشن کے ذریعے پیش کیا گیا ہے۔ نمونگی طرز سے اس تخلیق میں وقت کا تصور جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے، ایک سطحی حسی لذت اندوزی تک ہی محدود رہتا ہے۔ تخیلی تجربے کے طور پر وقت اور تغیر کا احساس "ناول" میں ہر جگہ موجود ہے اور اپنے آپ کو مختلف النوع طریقوں مثلاً انفاذ پیکروں اور مختصر حیرت زام تصوروں کی صورت میں جاگ جاگہ ظاہر کرتا ہے لیکن اس کے باوجود تجربے کی تخلیقی لسانی سطح پر یہ تبصرے اور پیکر کسی وسیع اور معنی خیز نظم کی صورت اختیار نہیں کرتے۔ اس کی وجہ قرۃ العین کا وہ رویہ ہے جو ان کو کہری فکری سطح پر تجربے سے کسی اہم مبادلے سے باز رکھتا ہے۔ اس کے علاوہ ان کا دلپذیر تاثراتی اسلوب (جس کی واضح حدود کا تعین یہاں ممکن نہیں) اور عام زندگی کی معاشرتی و کاسی اجوان کا صریح اور جائز مقصد ہے) بھی کسی گہرے اور بامعنی انکشاف انداز میں ان کے دماغ نہیں۔ باغی سپاہی (کار جہاں دراز ہے جلد اول، صفحات ۵۵ تا ۶۲) کا ایک انتہائی مختصر تجربہ قرۃ العین کے فکری اور فنی پہلوؤں پر شاید روشنی ڈال سکے اسی کے ساتھ اس تجربے کی مدد سے ہم یہ بھی دیکھ سکتے ہیں کہ زبان کے لازمیاتی نظم یعنی A SOCIATIVE پر قرۃ العین کو وہ قدرت حاصل نہیں جو بڑے تخیلی ادب کا خاصہ ہے اور جس میں تمام تفصیلات اور جزئیات فن پارے کے مجموعی نظم اور وحدت آمیز معنویت کو ابھار کر اس کے مکمل استعاراتی وجود کی تشکیل کرتی ہیں۔ باغی سپاہی "عصر کے پس منظر میں ایک کردار کے خفیہ طور پر اپنے گھر واپس آنے سے متعلق ایک تاثراتی اور تخیلی خاکہ ہے جس کا یہی مقصد اس واقعے کے بعض مضمرات کو ایک نیم فکری، نیم شاعرانہ تناظر میں پیش کرنا ہے۔ یہ باب ایک صدی پہلے کے اسلوب قصہ گوئی کی مختصر پیروی سے شروع ہوتا ہے جس میں ایک تلمیحاتی پیرائے میں معنویت کی ترسیل کی کوشش کی گئی ہے لیکن اہم بات یہ ہے کہ جو اسس یا ایلٹ کے تلمیحاتی نظم کے برخلاف یہاں پر تلمیحات ایک ایسے معنی میں اضافے کا باعث ہوتے کے بجائے جو تجربے کی جہات میں توسیع کر کے پس منظر کی تاریخی واقعیت کو مستند کرنے کا وسیلہ ہی بن پاتی ہیں یعنی اس طرح جزئیات ہمہ جہت

واقعی اور مادی رائے ذراں استعارے بن سکنے کے بجائے ایک لحاظ سے آرائشی درجہ ہی رکھتی ہیں جیسا کہ اس مضمون کے شروع ہی میں عرض کیا گیا تھا قرۃ العین کا فن تاریخی واقعیت ہی کا فن ہے۔ قرۃ العین کے تلمیحی نظم کی ایک نمائندہ مثال شروع ہی میں ملتی ہے۔ جن جنگلوں میں ان کا کردار راستہ بھٹک گیا ہے یہ وہی جنگل ہیں جہاں دشینیت کو شکست لامل لئی تھی۔ ظاہر ہے کہ کالی داس کے ڈرامے کا ذکر افسانوی مقام I.CALE کی تاریخی اہمیت کے ثبوت کے طور پر کیا گیا ہے۔ اس کے بعد یہ کہنا کہ شکست لامل کی کہانی محض واہمہ ہے اور حقیقت وہی ہے جو کلمات اور ہمبستی کے اخباروں میں چھپ رہی ہے صرف نادر کے زمانے کے بدلے ہوئے تہذیب پس منظر کی تاریخی صداقت نمایاں کرنے کی غرض ہی سے ہے۔ شوالک کی پہاڑیوں پر کبرہ بھی محض کبرہ ہی رہتا ہے گنگا اور شیو کی جٹاؤں کے منہیا تی پس منظر کو باغی پناہی کا پیش منظر انہماک معنی کے ذریعے تو وسیع موضوع کا باعث نہیں بنایا تا۔ ظاہر ہے کہ یہ ادبی طریقہ کار جدید مغربی ادب کے معروف شاہکاروں کا نہیں ہے جہاں لفظی سطح کی دہائیت اور معنی کا کثیر الجہتی پھیلاؤ منظر اور اس کے تاریخی واسطی پس منظر دونوں ہی کو ایک علامتی استعاراتی وحدت میں تبدیل کر دیتا ہے۔ اسی کے ساتھ قرۃ العین کی ان جزئیات کی محدود جاذبیت اور کشش کا اصل سبب تاہم کرنے کے لئے یہ کہنا ضروری ہے کہ اگرچہ ان میں تجربے کی گہری فنی مرکز تجسیم نہیں ہے لیکن وہ روپوتاثر، ڈاکو نثری حقیقت نگاری اور تاشرائی انداز کے تاریخی بیانیہ کی اسلوبیاتی دلکشی کی حامل ضرور ہیں۔ قرۃ العین کی ناول کے اس باب میں آگے چل کر ان کا افسانوی کردار اپنے عہد کے مروجہ عقاید کے مطابق اپنے آبائی مانخی کے بارے میں خیال کرنا شروع کرتا ہے اور اس کے ذہن میں حافظے کی محفوظ یادیں ایک فلم کی صورت گذرتی ہیں یہ نقوش اس نے روایات اور مطالعے حاصل کئے ہوں گے۔ یہاں پر تجدید الخلق کے نظریے کو بھی نمایاں کیا گیا ہے۔ کردار کا ان مخصوص حالات میں ان یادوں کو شعور کی سطح پر لانا فطری ہے لیکن پیش کئے جانے کے ہنگامے ان میں آفاقی معنویت پیدا کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہاں پر جدید مغربی ادب میں موضوعات ۱۰۰۰ پیش کئے جانے کے طریقے کا خیال آنا لازمی ہے یونسز میں کرداروں کو اور ناول کے بنیادی تجربی نظم کو ہومرا کے اوڈیسی کے ذریعے مشخص کیا گیا ہے تکرار اور دریافت کا یہ اصول شاعری میں ایلٹ کی دیسٹ لینڈ

میں بھی موجود ہے لیکن ان دونوں ہی جگہ اس اصول کو توسیع معنی اور انکشاف اقلہ کے لئے استعمال کیا گیا ہے اس کے برخلاف قرۃ العین کے اس باب میں تاریخ کے وسیع تناظر کو شخصی و نسلی افتخار کے سیاق و سباق میں پیش کیا گیا ہے جس سے اس کی عام معنویت مجروح ہو گئی ہے۔ اسی کے ساتھ صوت سرمدی اور پانی گرنے کی آواز (فلا) ایک ایسی ماورائیت کی طرف اشارہ کرتے ہیں جس کا کتاب کی کلی وحدت سے کوئی علاقہ نہیں اور اسی بنا پر ان کو آرائشی کہا جاسکتا ہے۔ وقت تغیر کائنات کی زوال آمادگی، ماورائی تلاش اور تاریخ میں تسلسل جیسے موضوعات سے متعلق عبارات اصفیات ۱۵۹ تا ۱۶۱ میں ایلیٹ کی شاعری کا آہنگ جا بجا موجود ہے بلکہ اس سلسلے میں یہ یاد رکھنا بھی ضروری ہے کہ ایلیٹ وقت اور فن کے تصورات کو ایک ہمہ گیر تصور حیات بنا کر پیش کرتے ہیں۔ وقت ان کی شاعری میں انسانی شعور کی ایک ہیئت ہے اور اس لئے تجربے اور اخلاقی حیثیت کی تجدید۔ روحانی ارتقا ایک دوسری نوعیت کے شعور کے حصول سے عبارت ہے۔ اس کے برعکس قرۃ العین کے ہاں وقت اور فنا کے تصورات ماورائیت کی طرف زحمان کی نمائندگی تو ضرور کتنے ہیں لیکن یہ تصورات نہ تو کسی ہمہ گیر بصیرت سے مربوط ہیں اور نہ ہی معاشرتی یا دائمی تجربے کے تجزیے اور تحسین کا ذریعہ بنتے ہیں۔

آگ کا دریا" میں، جہاں قرۃ العین کا تخلیقی تخیل زیادہ آزادی سے مصروف کار ہے، وقت کا نمل ناول کی مرکزی وحدت میں پیوست نظر آتا ہے۔ یہاں بھی وقت کو انفرادی زندگی کی سطح پر داخلی تجربے کے ایک مخصوص "کے طور یا بحیثیت ایک نفسیاتی یا روحانی قدر کے نہیں پیش کیا گیا ہے۔ اس کی بجائے قرۃ العین وقت کی افق وسعت ہی کو تخیلی تجربے کی سطح پر اور معاشرتی واقعیت کے نیم ستری، رمزیاتی پس منظر کے طور پر ناول میں لاتی ہیں۔ ایک لحاظ سے اگر ہم دیکھیں تو ناول میں تاریخی، معاشرتی اور واقعیت آمیز پہلو اس قدر نمایاں ہے کہ اس کا علامتی یا اخلاقی (اپنے وسیع مفہوم میں) پہلو دب گیا ہے اور اسی لئے اکثر شکایت کی گئی ہے کہ اس ناول میں ایلیٹ کے اقتباس کے باوجود وقت کسی گہری بصیرت یا رویہ ۱۵۱۲ کا حصہ نہیں بن سکا ہے۔ آگ کا دریا" کی اعلیٰ فنی وحدت کے سبب یہ شکایت حق بجانب نہیں ناول

تخلیق ارادے اور اس ارادے کو ایک وسیع تعبیری ڈھانچے میں منقلب کر سکنے کی صلاحیت کا ایک ایسا مظہر ہے اردو میں جس کی مثال مشکل سے ملے گی اور اسی لئے یہ ٹھہرے ہوئے پرسکون تخلیق سے زیادہ ایک ہیجان زدہ قوت ارادی کی تخلیق کہے جانے کے لائق ہے۔ لیکن ایک ایسی قوت ارادی جو ایک مرکزی فیضان کو بڑے کیڑوس کی حامل تخلیق میں قائم رکھ سکے پر قدرت رکھتی ہو۔ ناول کا مرکزی فیضان تاریخی اور معاشرتی "واقعہ" کے انفعی پھیلاؤ کے تخلیقی تامل سے متعلق ہے لیکن اس میں ایک اندرونی مطابقت ضرور موجود ہے۔ ناول کا نقطہ آغاز قدیم ہندوستان نہیں بلکہ قرۃ العین کا وہ افسانوی معاشرہ ہے جو اپنی عینی حیثیت سے ان کے ذاتی تجربے کا حصہ ہے۔ قرۃ العین اسی معاشرے کو قدیم ہندوستان کے فکری اور تہذیبی پس منظر میں منتقل کر دیتی ہیں اور اس طرح وقت میں غیر متناہی تراثر

کے نظم کی طرف اشارہ کرتی ہیں۔ فنا اور تجدید ناول کے بنیادی مومنوعات ہیں۔ لیکن جیسا کہ ہم پہلے بھی دیکھ چکے ہیں یہ تصورات کسی داخلی تدریجی نظام اقدار میں پیوست نہیں ہیں بلکہ ان کے ذریعے انسان دوستی کی ایک عام قدر ہی کا ابلاغ کیا گیا ہے۔ ناول کے آخری صفحے (صفحہ ۷۸۶) پر آنے والی یہ عبارت پورے ناول کے مرکزی مومنوعات کا احاطہ کرتی ہے: "..... اُس نے دیکھا کہ چاروں اور غلام ہے اور اس میں ہمیشہ کی طرح وہ تنہا موجود ہے۔ دنیا کا انہی اور ابدی انسان تھا ہوا، شکست خوردہ، بے شائش، پر امید، انسان جو خدا میں ہے اور خود خدا ہے؛ تغیر اور تبدیلی کے درمیان انسانی زندگی کا تسلسل ہی ناول کی ایک اجماعی قدر ہے لیکن اور یہ بات کسی قدر اصرار کے ساتھ کہی جانی چاہیے) یہ قدر ایک معاشرتی "موثر" کے موقف سے پوری طرح ہم آہنگ ہے، ایک ایسا موثر جو وقت کو صرف دائرے یا خط مستقیم کی شکل ہی میں دیکھ سکتا ہے لیکن وقت کو ایک داخلی "روحانی" جہت مان کر ماورائے زمان بصیرت کا تسلسل نہیں بن سکتا کیوں کہ ایسی تمام بصیرت تاریخ کی نفی ہے۔ ناول کے مختلف حصوں میں انفرادی طور پر وقت۔ ابدیت کے تضاد پر مرکب ماورائی قدروں کی چھان بین کی نشاندہی کرنا مشکل ہے۔ ہر حصے میں زیادہ تر توجہ اس عہد کے تہذیبی اور فکری پس منظر میں انسانی تعلقات کی نوعیت پر ہے اور یہ صحیح ہے کہ ان تعلقات کی عکاسی میں ناآسودگی

کا جذباتی رویہ ایک قدر مشترک کے طور پر برحقے میں ملتا ہے لیکن نا آسودگی کا یہ احساس اگر ایک طرف ناول کی تہذیبی اور عمرانی دلچسپی سے ہم آہنگ نہیں ہو پاتا تو دوسری طرف وہ ایک رویہ ہی رہتا ہے، کسی مبسوط اور منضبط نظام اقدار کا حصہ نہیں بن پاتا۔

آگ کا دریا " نا آسودگی کا المیہ بھی ہے اور ہندوستان کی تمدنی تاریخ کا خاکہ بھی، لیکن اس ناول کے بعد کی کہانیوں میں قرۃ العین حقیقت کے ابعاد ہی کو اپنے تخیل کا محور بنالیتی ہیں۔ صریحی تو اتر اور عام فہم تضادات کی مدد سے تعمیر شدہ یہ کہانیاں ("ہاؤسنگ سوسائٹی"، "جلا وطن" وغیرہ) ڈاکو میٹری ٹیکنیک کے علاوہ سینما کے متحرک بصری پیکروں اور سینما ہی کے آسان اور مبالغہ آمیز جذباتی اور فکری عناصر کی مدد سے اپنی افسانوی فضا تخلیق کرتی ہیں۔ زمان و مکاں اور مخصوص تہذیبی پس منظر کی عکاسی قرۃ العین کی بعد کی کہانیوں میں بھی اتنی ہی خوبصورت، دلکش اور مستند ہے جیسا کہ شروع کی تخلیقات میں۔ معاشرتی حقیقت نگاری کے ان نمونوں کا تفصیلی تجزیہ یہاں مقصد نہیں (اور نہ ہی گذشتہ صفحات میں پیش کئے گئے قرۃ العین کے چند تخلیقی میلانات کے اس جائزے کا مقصد انفرادی تخلیقات کا جائزہ تھا)۔ بہر صورت ایک اہم تخلیقی میدان کے مضمرات کو واضح کرنے کی اس کوشش میں (اور قرۃ العین کے بعد کے فنی ارتقا کو مد نظر رکھتے ہوئے) یہ غیر حتمی نتیجہ ضرور نکالا جاسکتا ہے کہ "آگ کا دریا" میں اردو کا افسانوی ادب "حقیقت" کو بعض ایسے تناظرات میں پیش کرنے کی سعی کرتا ہے جو معنی خیز ادب اور وقیع فلسفیانہ بصیرت کی قدر مشترک ہیں اور جس کا (اپنے عام مفہوم میں) حقیقت نگاری سے کوئی علاقہ نہیں۔ ان تناظرات کی تردید تجربے کی ایک وقعت آمیز افسانوی تشکیل کی تردید کے مترادف ہے۔

سے جاتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ کیا مجبوری اور استحصال کا برا احساس FEMINISM کی معاصر عالمی تحریک سے بھی اپنا کوئی براہ راست رشتہ قائم کر پاتا ہے، یا نہیں؟ اس کا جواب پورے طور پر اثبات میں دینا مشکل ہے۔ اس لئے کہ خواتین کی عالمی تحریک گذشتہ دو دہائیوں میں جس مرحلے میں داخل ہو چکی ہے وہ نہ تو محض عدم مساوات کے اظہار کا نام ہے نہ صرف کھوکھلے اور جذباتی نعروں سے عبارت ہے اور نہ ہی رقت انگیز دردمندی جیسے ترحم آمیز مطالبے کے مترادف ہے۔ مغرب میں خواتین کی یہ تحریک پچھلے چند برسوں میں جس نوع کی فکری اور فلسفیانہ بنیادیں فراہم کر چکی ہے۔ ان کا دائرہ کار تفریق جنس کی بنیاد پر قائم معاشرہ یا اس معاشرہ کے ادبی اظہار تک ہی محدود نہیں بلکہ انسانیت اور سماجی علوم کے بیش تر شعبوں کا احاطہ کرتا ہے۔ تاہم اس حقیقت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ انسانی تاریخ کے مختلف دور میں جنسی تفریق کی بنا پر جاری منظم اور استحصال کے بھرپور شعور و احساس کے بغیر FEMINISM کی معاصر تحریک کے لئے مستحکم فلسفیانہ بنیادوں کا ہتیا ہونا ممکن نہیں ہو سکتا تھا۔ اس لئے تیسری دنیا میں لکھے گئے ادب میں FEMINISM کے خام مواد کی نشاندہی ایک ایسی کوشش ثابت ہو سکتی ہے جس کی مدد سے ٹورنٹوں کی عالمی تحریک کو سمجھنے کے لئے نسبتاً وسیع پس منظر فراہم ہو سکے اور وہ شعور ادب میں نسوانی مسائل کے ابتدائی نقوش اس صدی کے اوائل سے ہی تلاش کیے جاسکتے ہیں۔ مگر ان مسائل نے تحریک کا رنگ و روپ انگارے کی اشاعت کے ساتھ اختیار کیا۔ ترقی پسند تحریک کے طبقات مخالف رویے کے باعث طبقہ نسوان کے مسائل فلکشن میں زیادہ واضح ہو کر سامنے آئے۔ مگر اس کے ساتھ ہی یہ بھی ہوا کہ طبقاتی کشمکش اور معاشی آزادی کے تصور کی بالابستی نے آزادی نسوان کی آواز کو بلند آہنگی سے عروج کیے رکھا۔ یہ الگ بات تھی کہ خواتین کے مسائل، ان کی ثانوی حیثیت کا احساس اور نصف انسانی آبادی کو قائم بالذات تسلیم نہ کیے جانے کی بائگشت بالخصوص خواتین کی تحریروں میں کسی نہ کسی طرح اپنے اظہار کی راہیں استوار کرتی رہی۔ اس سلسلے میں بحیثیت مجموعی فلکشن کا رول زیادہ اہم اور نمایاں رہا ہے اور فلکشن لکھنے والی خواتین میں قرۃ العین حیدر نے اس مسئلے کو سب سے زیادہ شدت سے محسوس کیا اور زیادہ فن کاری کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ قرۃ العین حیدر کو ہر چند کہ محض FEMINISM کے دائرہ میں

محدود نہیں کیا جاسکتا مگر ان کے ناولوں اور افسانوں کے فکری اور فنی امتیازات میں اس امتیازی وصف کو بھی نظر انداز کرنا مشکل ہو گا کہ انہوں نے عورت کے مقدر اس کی مجبوری اور اس کے استحصال کو ترجیحی طور پر اپنا موضوع بنایا ہے۔ وہ اکثر بیشتر انسانی تقدیر کی ستم ظریفی اور زمانے کی مطلق العنان طاقت کے سامنے انسانی عزائم کی شکست و ریخت کو بھی عورت کی مجبوری اور پسپائی کے حوالے سے دیکھنے اور سمجھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ اس رویے کو اگر ہم کسی شعوری کوشش کا نام نہ بھی دیں تب بھی اس رویے کے نتیجے میں سامنے آنے والے اس خام مواد کی قدر و قیمت کو FEMINIST TREND کے نقطہ نظر سے متعین کرنے کی کوشش ضرور کر سکتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے فکشن کے سوانی کردار نہ تو مردانہ جوہر و ستم کے خلاف علم بغاوت بلند کرتے ہیں اور نہ اپنے ساتھ روار کھے جانے والے مظالم کا رونا روتے ہیں پھر بھی اس نزع کے کرداروں کی فن کارانہ پیش کش نسوانی طبعانہ احساس اور نسائی صورت حال کو زیادہ موثر انداز میں قاری پر منکشف کر دیتی ہے۔ موضوع کی بلند آہنگی سے افتراز اور فنی اثر انگیزی کے وسیلے سے موضوع کی شدت کی ترسیل کا یہ انداز قرۃ العین کو جہاں FEMINISM تک محدود نہیں رکھتا وہیں ان کے فکشن میں FEMINISM کے عناصر کی پیش کش کے بدلے رویے کی جستجو کا جواز بھی فراہم کرتا ہے۔

قرۃ العین حیدر کے بعض ناولوں میں ازمنہ قدیم سے لے کر جدید عہد تک عورت کے مختلف رویے کو دیکھنے اور دکھانے کی کوشش تحریک نسواں کا وہ خام مواد ہے جس کے شعور کے بغیر یہ تحریک جنسی تفریق اور استحصال کا تاریخی سیاق و سباق حاصل نہیں کر سکتی۔ آگ کا دریا میں چمپا کا کردار درحقیقت اسی تسلسل کو پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ چمپا اس ہندوستانی عورت کی نمائندگی کرتی ہے جو اگر قدیم زمانے میں ایودھیا کے راج گروہ کی بیٹی چمپا کی شکل میں تاریخی حادثات کا شکار ہو کر اپنی ذہانت اور شدت احساس کے باوجود اپنی مرضی کے خلاف ایک بوڑھے برہمن کی بیوی بننے پر مجبور ہوتی ہے تو عہد وسطیٰ میں چمپادتی بن کر مشرق وسطیٰ سے آنے والے ابوالنصر کمال الدین سے محبت کرتی ہے۔ ابوالنصر اپنی فاقانہ مصروفیات میں اسے بھول جاتا ہے۔ اور چمپادتی اپنی ساری زندگی تنہائی اور انتظار کی نذر کر دیتی ہے یہی چمپا آگ کا دریا۔ میں کبھی جنس باز رہن کر لکھنؤ کے بالا خانہ میں اپنی بچپان کی منہ نشی نظر آتی ہے اور کبھی جدید زمانے کی چمپا احمدیے روپ میں کامیابی کے سارے غم ہری دس ل

سے بہرہ ور ہونے کے باوجود اپنے آدرش عامرِ رضا سے اپنے دل کا حال تک نہیں بتا پائی اور نتیجے کے طور پر دائمی تنہائی اُس کا مقدر ٹھہرتی ہے۔ عورتوں کی بے کسی، تنہائی، مردوں کے بنائے ہوئے اصول و ضوابط کی غلامی اور لامتناہی انتظار کی کیفیت قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں اور افسانوں میں بھی ملتی ہے۔ "آخر شب کے ہمسفر" میں دیپالی سرکار اس رویے کے عملی اظہار کا نسبتاً زیادہ طاقتور وسیلہ بنتی ہے۔ دیپالی اس ناول میں بنیاد پر مرکزی کردار ریحان الدین احمد کے معاون کردار یا ہیروئن کے طور پر سامنے آتی ہے۔ مگر دیپالی کے کردار کی فن کارانہ پیش کش نچنگی، تہر داری اور ثابت قدمی کے پس منظر میں اسے "آخر شب کے ہمسفر" کا سب سے اہم کردار بنادیتی ہے۔ اس ناول میں عورت کی شخصیت کا تقابلی پس منظر بھی موجود ہے اور ناول کے موضوع کی مناسبت سے حرکت و عمل پیش قدمی، صلابت اور شخصیت کی پختگی کو سامنے لانے کا جواز بھی۔ اس طرح "آخر شب کے ہمسفر" کی دیپالی سرکار تحریکِ نسواں کی ایک ایسی نمائندہ بن کر ابھرتی ہے، جو مردوں کی مصالحت پسندانہ پسپائی کے لئے ایک تازہ یادِ عبرت بھی ہے اور اپنے اصول اور آدیش کے لئے آخر آخر تک مخالف قوتوں سے نبرد آزمانی کی علامت بھی۔ اس ناول کے سارے مرد کردار بغاوت اور انقلاب کو مصالحت اور دنیا داری کی نذر کر دیتے ہیں، مگر عورتوں کے کردار ثابت قدمی کا مسلسل ثبوت دیتے رہتے ہیں، دیپالی سرکار ریحان الدین کو زندگی کی جنگ میں ہار کر سطحی عیش و عشرت اپنانے کی بنا پر حقارت کی نظر سے دیکھتی ہے۔ یاسمین مجید سمجھوتے پر خود کشی کو ترجیح دیتی ہے اور نامرہ نجسم السحر بغاوت کے نئے تازہ کار اور حوصلہ مند انقلابی تیور کے ساتھ ناول کے منظر نامے پر ابھرتی ہے۔ اس ناول میں عورت نہ تو خود فراموشی کا شکار ہوتی ہے اور نہ کسی مرد کے، متحصال کا۔ قرۃ العین حیدر کے دوسرے ناولوں کے برخلاف "آخر شب کے ہمسفر" کے نسوانی کردار صرف فعال اور متحرک ہی نہیں ہیں بلکہ اپنے مثبت رویے اور اقدام پسندی کے باعث ثانوی یا غنیمتی کرداروں کے بجائے مرکزی اور بنیادی کرداروں کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ نسوانی کرداروں کی پیش کش کا یہ انداز مغرب کی RADICAL FEMINIST MOVEMENT کے غالب رجحان کی عکاسی کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے تناظر میں یہ بات اس لئے زیادہ اہمیت اختیار کر لیتی ہے کہ اُن کے فکشن میں FEMINISM کے عناصر کی موجودگی عام طور پر بیڈیکل کے بجائے LIBERAL FEMINISM کے رسمی دائرے میں محدود

تصور کی جاتی رہی ہے مغرب میں LIBERAL FEMINISM سے RADICAL FEMINISM اور
 RADICAL سے لے کر POST-STRUCTURAL FEMINISM تک کا فاصلہ کن مراحل سے
 گزر کر طے کیا گیا ہے یہ ایک الگ بحث کا متقاضی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے بعض طویل افسانوں کے عنوانات واضح طور پر انسانی مسائل سے
 مصنفہ کی وابستگی کا اظہار کرتے ہیں۔ ان میں ”اگلے جنم ہے بیانا کیجو“ اور ”سیتا ہرن“ جیسے
 عنوانات بہت اہمیت رکھتے ہیں کہ پہلے عنوانات سے عورت مہمنے کا احساس ہی عبرت ناک بن
 کر سامنے آتا ہے اور دوسرے عنوان کی مدد سے سیتا کے نام سے وابستہ تقدس کے لئے
 درپیش خطرات کو سیتا میر چندانی کی تنہائی اور جذباتی جلا وطنی کے احساس میں شریک ہو
 کر دیکھا جاسکتا ہے۔ مگر ان دونوں طویل افسانوں میں عورت کی تنہائی بے بسی اور جذباتی
 جلا وطنی کے اسباب خاصے مختلف ہیں: ”اگلے جنم“ ہے بیانا کیجو کی رشک قمر سچے معنوں میں مردوں کے استحصال
 کے نتیجے میں امرتی سے رشک قمر اور رشک قمر سے ایک شاعرہ مطربہ اور غنیہ بنتی ہے وہ کبھی فرہاد کبھی آفاشب
 آویز ہمدانی کے سایہ عاطفت کی تمنا کرتی ہے اور کبھی یہی آغا ہمدانی اسے سلیہ عاطفت کی بجائے
 بے بسی اور لامتناہی انتظار کی کیفیت میں مبتلا کر کے خود لاپتہ ہو جاتا ہے۔ رشک قمر
 کے مقدر میں شب آویز ہمدانی کے لاوارث بچے لکھ دیے جاتے ہیں، مگر انجام کار کے طور
 پر اس کے بچے بھی مردوں کی وحشت و بربریت کی نذر ہو جاتے ہیں۔ اس انسانے کے برخلاف
 سیتا ہرن کی سیتا میر چندانی اپنی افتاد طبع اور جذباتی سرشت کے انکسوں مجبور ہے۔ اس کا
 استحصال اس کو جنس بازار سمجھنے والے مرد نہیں کرتے بلکہ اپنی پسپائی کی ذمہ دار وہ خود ہے
 ظاہر ہے کہ سیتا میر چندانی کا کردار اپنی تمام فنی خوبیوں کے باوجود نسوانی تحریک کے نقطہ
 نظر سے محض ایک منفی کردار بن کر رہ جاتا ہے۔ اس انسانے کا عثمان چونکہ اس کے مرکزی کردار
 سیتا میر چندانی کی کہانی کو رام کی سیتا کے اغوا کئے جانے کی اسطوری علامت کا ناظر فراہم کرتا ہے
 اس لئے بادی النظر میں یہ افسانہ عورت کے استحصال پر مبنی معلوم ہوتا ہے۔ جب کہ حقیقت
 اس سے قدرے مختلف ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ہمارا معاشرہ قدیم ادوار سے ہی پدرانہ
 یا مردانہ معاشرہ رہا ہے اور اس حقیقت سے بھی انکار مشکل ہے کہ عورت کو دیکھنے سمجھنے اور اس
 کے مقام کے تعین کی ہماری تمام تر کوششیں جنسی تفریق کے شعوری یا غیر شعوری احساس کی زائیدہ
 ہیں۔ لیکن صرف اس تصور کی بنیاد پر فکشن کے بعض قائم بالذات نسائی کرداروں کی شخصی

اور جہد باقی کمزوری کا ذمہ دار بھی مرد یا مردانہ معاشرہ کو قرار نہیں دیا جاسکتا۔ البتہ یہ بات اپنی جگہ نہ صرف اہم بلکہ غیر معمولی ہے کہ سیتا میر چندانی جیسی عورتوں کی کردار نگاری اور فکشن کی تاریخ میں عورت کو مکمل خود مکتفی اور مرد کرداروں کے سارے کے بغیر الگ شخصیت کی حیثیت سے متعارف کرانے کا عمل مردانہ بالا دستی پر کاری ضرب کی حیثیت رکھتا ہے۔ اپنے معاشرے کی خواتین کرداروں کو فکشن کی دنیا میں ہی سہی مگر آزادانہ، بالادست یا مساوی حیثیت سے پیش کرنے کی انقلابی کوششیں FEMINIST MOVEMENT کی راہ میں حائل اُس سنگراں کو اپنی جگہ سے ہٹانے کے مترادف ہے جس سنگراں نے مشرقی خواتین کو پہاڑ کی دوسری جانب رہنا ہونے والے غیر معمولی اقدامات تک سے بے خبر رکھا تھا۔ مردوں کے طرز فکر پر قائم معاشرتی نظام کے سیاق و سباق میں نسوانی کرداروں کو ضمنی یا ثانوی حیثیت سے متعارف کرانے کے روایتی انداز سے مختلف قرۃ العین حیدر کا یہ رویہ گو کہ تحریک نسواں کے عمل کی مبادیات سے بہت آگے کے مراحل کا پتہ نہیں دیتا تاہم مشرق میں اس تحریک کے لئے عقبی زمین کی تیاری میں یہ رویہ بھی بنیادی اہمیت کا حامل قرار دیا جاسکتا ہے

مغرب دنیا نے مساوات کے مطالبے سے لے کر آئینی نسواں کے نعروں تک کا جو سفر طے کیا تھا اس کی جڑیں مغرب ممالک کی جنسی تفریق کے بجائے عورتوں کو جنس بازار بنانے اور ان کو ہر سطح پر استحصال کا ہدف تصور کرنے میں پیوست تھیں۔ چنانچہ وہاں نہ تو آزادی نسواں کے نعروں کو سنجیدگی سے لیا گیا اور نہ مساوات کے سطحی مطالبے کو بہت زیادہ قابل اعتنا کر دیا گیا اور جب پچھلی دو دہائیوں میں نعروں اور مطالبوں نے اس مسئلے پر سنجیدہ غور فکر کی شکل اختیار کر لی تو FEMINIST تحریک اب دیکھتے ہی دیکھتے علمی، سماجی، نفسیاتی اور ادبی سطح پر بحث و مباحثہ کا بہت اہم موضوع بن گئی ہے۔ یہ تحریک وہاں بھی اسی سماجی احتجاج کی شکل میں شروع ہوئی تھی جس سماجی احتجاج کو تیسری دنیا میں ہندو کوئی واضح سمت حاصل نہیں ہو سکی ہے۔ مغرب میں مشرق کے برخلاف عورتوں کی پس ماندگی کو ان کا مقصد سمجھ کر خاموش بیٹھنے کے بجائے اس کے اسباب و عوامل کو سمجھنے کی کوشش کی گئی۔ فرائد کے نظریہ ترجیح، مارکس کے طبقاتی کشمکش کے تصور اور مغربی معاشرے میں رائج مردانہ طرز فکر پر تحریک نسواں کے علم برداروں نے سوائے نشانات قائم کیے اور نہایت مضبوط و مستحکم فکری اور فلسفیانہ بنیادوں پر FEMINIST تحریک کا خاکہ مرتب کیا گیا یہی سبب ہے کہ حقائق کے

دوہرے معیار اور سفید سیاہ جیسیثنویت پر مبنی تصویرات کائنات کو عام کرنے والے: منشوروں کو بھی اب جنسی تفریق کا معاون سمجھ کر مسترد کرنے کی کوشش کی جا رہی ہے۔۔۔۔

RADICAL FEMINISTS میں کر سٹیوا FEMINIST, EVA اور سوزان نٹوگ SUSAN SONTAG

جیسی خواتین نے فرائڈ کے تصورات کی تعبیر نو کی مدد سے حقائق کے انہماق تنہیم کا ایک نیا اور نسائی زاویہ نظر عام کرنا شروع کر دیا ہے۔

مشرق میں چونکہ تحریک نسواں نے ابھی تک موثر اور فتنہ رانہ نہیں کیا، اس لئے یہاں کے ادب اور سماجی علوم میں پائے جانے والے عناصر کو ہی ہمیں اس سلسلے میں اہمیت دینا پڑے گی۔ جن عناصر کی موجودگی اس تحریک کا سرچشمہ بن سکتی ہے۔ اس حقیقت سے انکار مشکل ہے کہ اردو فکشن میں عمومی طور پر تحریک نسواں کے جو عناصر ملتے ہیں وہ LIBERAL FEMINISM کے مروجہ انداز کو پیش کرتے ہیں۔ مگر اس رائج نقطہ نظر کو پیش کرنے میں قرۃ العین حیدر نے اپنا یہ امتیاز ہمیشہ برقرار رکھا ہے کہ مسئلے کی فن دارانہ پیش کش تحریک نعرہ بازی نہ بن جائے۔ اس لئے قرۃ العین حیدر نے نسوانی کرداروں کی پیش کش میں موضوعاتی سطح پر غور توں کے مسائل کی کھتونی کرنے کے بجائے اپنے فنی طریق کار سے ان مسائل کی شدت کو اُبھارنے کی کوشش کی ہے۔ اس فنی طریق کار کی نمائندگی جس طرح سیتا میر چندانی کے کردار سے ہوتی ہے، کم و بیش اس انداز میں اگلے جنم سورجے بٹیا کیجوا کی جین اپنی انفرادیت اور فلسفیانہ طرز فکر کے گہرے نقوش چھوڑ جاتی ہے جیلین رشک ترقی بہن ہے۔ مگر وہ استحصال کا شکار ہونے کے بجائے عورت کی حیثیت مرد کے تاجرانہ رویے اور استحصال کے نتائج کا تجربہ کرتی ہے اور ذہنی و فکری سطح پر زندگی گزارنے کو ہر طرت کے عیش و آرام پر مقدم جاتی ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں اور افسانوں میں آزاد اور خود مختار کرداروں کی حیثیت سے اپنی شناخت کرانے والی خواتین دیپالی سرکار، نامہ نجم السحر، سیتا میر چندانی، جیلین، ورنہ شریا حسین جہاں اپنے قائم بالذات ہونے کے باعث مردوں کی مرکزیت کے خلاف ایک چیلنج بن کر ابھرتی ہیں۔ وہیں ایسے کرداروں کی بھی کمی نہیں، جن کے درمیان سے

کی اس زیریں لہر کو محسوس کیا جاسکتا ہے جس کے احساس و ادراک کے بغیر جنسی بنیاد پر قائم معاشقاتی عدم توازن کی آگہی حاصل نہیں کی جاسکتی کہیں نظارہ درمیان ہے، کی پھر، جہاز ستور کی آنکھیں

توں گشتہ آرزوؤں کی داستان سنا رہی ہیں۔ کہیں "کارمن" کی کارمن اپنے محبوب کو خدا سمجھنے پر مجبور ہے۔ کہیں ہاؤسنگ سوسائٹی کی منظور النساء اپنے گھر میں بے گھر نظر آتی ہے۔ اور کہیں سلمیٰ مرزا کی معصومیت مجبوری اور مفلسی کے باغیوں نیلام ہونے کی سرحد تک پہنچی ہے۔ عورت کے یہ مختلف روپ اس کے استحصال کی عبرت انگیز صورت حال، وقت اور زمانے کے مباح و مہاق میں عورت کی پامال کی داستان اور مردوں کے بنائے ہوئے معاشرتی نظام میں عورت کی بے حیثیتی اور اصل تحریک نسواں کا وہ خام مواد ہے جس کو قرۃ العین حیدر اپنے فن کارانہ ضبط و اعتدال کے ساتھ تائید و تائید نظر کے ساتھ پیش کرتی رہی ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے فنکشن میں تحریک نسواں کے یہ عناصر بلاشبہ تحریک نسواں کے ابتدائی مراحل کی نشاندہی کرتے ہیں مگر اسے کیا کہیں کہ پورے مشرق میں تحریک نسواں ہنوز اس سے آگے کی منزلوں کا پتہ نہیں دیتی۔ کشور ناہید اور اُن جیسی معدودے چند تیسری دنیا کی دانشور خواتین تحریک نسواں کو جن منزلوں سے آشنا کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہیں انہیں ہم استثنائی کوششوں کا نام دے سکتے ہیں۔ کشور ناہید اپنی کتاب "عورت خواب اور خاک کے درمیان" میں کہتی ہیں:

— اگر ابتدائے آئندہ عورت مرد عورت اکٹھے

کام کرتے آئے تھے تو عورت کو گھر کا پابند اور مرد کو تمام

دنیا سیکرڈز کا سرریسہ سوہنے کا منصوبہ کیسے بنا اور

مفتاحیلا گیا نصف صدی سے اوپر ہونے کے باوجود

عورت کے فعال ہونے سے سماجی، اقتصادی، نفسیاتی اور

معاشرتی سطح پر تبدیلیوں کے جائزے کے بجائے

ابھی تک یہی کھیں اخباروں، رسالوں اور ہفت روزوں

میں اصرار ہے کہ عورت باہر کا کام کرے

یا نہ کرے۔ —

صاف پتہ چلتا ہے کہ کشور ناہید تحریک نسواں کو ایک طرف مغرب کی موجودہ

کے ہمہ گیر تناظر میں دیکھنا چاہتی ہیں تو دوسری طرف مشرقی

عورت کے تناظر میں یہاں کے مستحکم مردانہ تسلط کو اپنے پیروں کی ایسی زنجیر ماننے پر مجبور

دکھائی دیتی ہیں، جس کی پیچ و پچا کڑیوں سے نجات حاصل کرنا کئی طرح کے سماجی مسائل پیدا کرتا ہے۔ اس لئے LIBERAL FEMINISM کے مشرقی روپے اور RADICAL

FEMINISM کے مغربی اقدامات کے محرکات و عوامل کو سمجھنے کے لئے دونوں اندازِ نظر کے معاشرتی اور تہذیبی پس منظر کو بھی اپنے سامنے رکھنا ہو گا۔ قرۃ العین جید کے نکلشن میں تحریک نسواں کے جو عناصر ملتے ہیں انہیں اکثر مشرقی اقدار کے حوالے کے بغیر محض عورتوں کی کامیاب کردار نگاری کا نام دیا جاتا رہا ہے۔ جب کہ اس قسم کی کردار نگاری جنسی تفریق کی بنیاد پر مدتوں سے نظر انداز کی جانے والی صنفِ نسواں کی پسماندگی کے گہرے شعور کا نتیجہ رہی ہے۔ قرۃ العین جید کے نادروں اور انسانیوں میں نسوانی مسائل کا اظہار چونکہ ایک خاص فنی نظم و ضبط کے ساتھ ہوتا ہے اس لئے اسے خواتین کی کسی منظم تحریک کا نام بلاشبہ نہیں دیا جاسکتا تاہم FEMINISM کے خام مواد کی حیثیت سے خواتین کے نفسیاتی جذباتی اور سماجی مسائل کے اس فنی اظہار کی اہمیت کو نظر انداز نہ بھی نہیں کیا جاسکتا، اگرچہ یہ ہوتا تو وہ اپنے نئے ناول گرڈش زنگ چین میں مادرائے پس منظر کی ماری ہوئی ایک خاتون کی زبان سے جنسی تفریق پر مبنی استحصال کا حال ان الفاظ میں نہ بیان کرتیں:

————— کامل مساوات کی دعوے دار منہی عورت کا ردِ امیٹ

جب غالب ہو جاتا ہے تو عموماً ملامت داری کہہ بل وھی چکاتی ہیں اولاد
بھی اسی کے ذمے ملک صامی کو انگریز نے دھوکا دیا ات کی میٹی کو صر
کو صند و ستانی اور نواب بائی کو ملجیں دے ان تیسوں میں اور
ساعت جدید متریں مغربی عورت کا سچویش میں معھے
لو کوئی خاص فرق معلوم نہیں ہوتا اخلاقیات کے معص
پیمانہ محل دگئے ہیں

اور جہاں تک اخلاقیات کے پیمانے بدلنے کا سوال ہے تو اس کی ساری ذمہ داری مغربی
FEMINIST MOVEMENT کی علمبردار خواتین کے مطابق اس معاشرتی نظامِ اقدار پر عائد ہوتی
ہے جو ہمیشہ سے مردوں کے ہاتھوں تشکیل پاتا رہا ہے، اس لئے شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ مشرق
و مغرب میں نسوانی صورت حال کی یہ بصیرت قرۃ العین جید کے نکلشن میں بالواسطہ طور پر ہی
سہی مگر FEMINISM کی نئی حیثیت سے ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔

قُرۃ العین حیدر

فَتَىٰ اَظْهَرَ كَيْدَ عِيسَىٰ

قُرۃ العین حیدر اردو کی واحد ناول نگار ہیں جن کے فکرو فن کے مختلف پہلوؤں پر ایک وقت مختلف اور متضاد خیالات کا اظہار کیا جاتا رہا ہے اور مخالفت اور موافقت کے شدید رد عمل سامنے آئے ہیں۔ رد عمل کی یہ شدت بجائے خود ان ناولوں کی اہمیت کا ثبوت ہے۔ مزید یہ کہ عصر حاضر کے ناول نگاروں کی بڑی تعداد قُرۃ العین حیدر کے فکرو فن سے متاثر نظر آتی ہے۔ جس کا اظہار آگ کا دریا کی اشاعت کے بعد منظر عام پر آنے والے ان ناولوں کی ایک طویل فہرست سے ہوتا ہے، جن پر قُرۃ العین حیدر کے انداز فکر اور بالخصوص اسلوب کی پرچھائیاں نظر آتی ہیں۔ اس ضمن میں "اداس نسلیں" (عبداللہ حسین) "تماش بہار اس" "چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو" (جمیل ہاشمی) "نئے چہرے نے گلے" (شار عزیز بیٹ) اس شمع کے آخری پر وائے "گھر میرا اتنے غم کے" (رشیدہ رضویہ) وغیرہ کے نام خاص طور سے سامنے آتے ہیں۔ یہ فن کار قُرۃ العین حیدر کے اتباع میں کس حد تک کامیاب رہے ہیں یہ ایک الگ موضوع ہے۔ فی الوقت دیکھنا یہ ہے کہ وہ کون سے فن بوازم ہیں جنہوں نے قُرۃ العین حیدر کے ناولوں کو ادبی وقار بخش اور انفرادیت عطا کی ہے۔

قُرۃ العین حیدر کے تخلیقی سفر میں "آگ کا دریا" کو بنیادی اہمیت خاص ہے۔ یہ ناول ایک وسیع کینوس پر کھینچا گیا ہے جس میں فن کار کے نقطہ نظر اور فنی طریقہ کار

کمال کے اظہارِ عجز سے قطع نظر یہاں مصنف کے فنی تصورات پر بھی روشنی پڑتی ہے اس
اقتباس کا آخری پیرا گراف سب سے اہم ہے جس کی رو سے مصنف کے نزدیک کہانی کار
کا بنیادی مقصد "کیونی کیشن" یعنی ترسیل ہے اور ترسیل کا تعلق ناول کی تکنیک سے ہے
جس میں پلاٹ کی تنظیم اور زبان کے مخصوص طریقہ استعمال کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔
سب سے پہلے پلاٹ کا مسئلہ لیجئے۔

"آگ کا دریا" اپنے وسیع کینوس کے سبب مصنف کے دوسرے ناولوں سے مختلف اور منفرد
ناول ہے لیکن پلاٹ کی تنظیم کا بنیادی طریقہ کار بعض جزئیاتی اختلافات سے قطع نظر تقریباً
سارے ناولوں میں ایک ہے۔ "آگ کا دریا" میں تین ایسے عہدہ ہیں جن کا تعلق ہندوستان کی
ماضی کی تاریخ سے ہے۔ ان تینوں عہدہ کی تخلیق نو ایک ایسے پیٹرن میں ہوتی ہے جسے ہم آسانی
کے لئے "پریوں کی کہانی کا پیٹرن" کہہ سکتے ہیں۔ لیکن صرف اس حد تک کہ ایک خود اپنا فضا
میں ناول کے تاریخی کردار سانس لیتے ہیں اور اپنی آرزوں اور تمناؤں کی شکست کا تجربہ
کرتے ہیں ورنہ یہ پیٹرن بنیادی طور پر حقیقی زندگی کے تجربے سے برآمد ہوتا ہے جسے ہم برت
تہیں سکتے تو کم از کم محسوس ضرور کر سکتے ہیں یہ پیٹرن "آگ کا دریا" کے آخری حصے میں بھی برقرار
رکھا گیا ہے۔ اس کے علاوہ میسج بھی صنم خٹن "اور سفینہ غم دل" میں بھی ملتا ہے ان
ناولوں میں پیش کئے گئے تجربات کا زمانہ ہم کے آس پاس شروع ہو کر آزادی کے چند
سالوں بعد تک برقرار رہتا ہے۔ اس لئے یہ یا تو ہمارا عہد ہے یا ہمارے عہد سے قریب
ہے۔ ایک قاری کی حیثیت سے ہم اس عہد کا ادراک آسانی کر سکتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے سارے ناولوں میں تاریخی فضا ملتی ہے۔ تو کیا ان ناولوں
کی کشش اس تاریخی واقعیت سے وابستہ ہے جسے مصنف پیش کرتی ہیں یا اس زاویہ
نظر میں پوشیدہ ہے جسے وہ اپنے کرداروں کے ذریعے یا از خود مختلف سماجی اور تاریخی
روایوں سے اخذ کرتی ہیں۔ یا اس کی کشش کہیں اور ہے؟ ناول تاریخ کا بیان نہیں
ہوتا اور نہ زاویہ نظر کی صداقت ثابت کرنا فن کار کی ذمہ داری ہے۔ دراصل فکشن کا
تعلق التباس ILLUSION سے ہے اور التباس پیدا کرنے کے لئے فن کار واقعات کی
ترتیب اس انداز سے کرتا ہے کہ ناول کے سارے اجزاء مل کر ایک وحدت بناتے ہیں۔
ایسی وحدت جس میں بنیاد پر مختلف النوع اجزاء مرکب یا غیر مرکب رشتوں میں منسلک اور

پیوست ہوتے ہیں جسے ہم مواد کی تخلیقی تشکیل "OF THE MATERIAL" کا نام دے سکتے ہیں۔ اس لئے قرۃ العین حیدر کے مادلوں میں مسئلہ یہ نہیں ہے کہ قرۃ العین حیدر نے تاریخی واقعیت کا التزام رکھا ہے یا تاریخ کو توڑ مروڑ کر پیش کیا ہے بلکہ اصل مسئلہ یہ ہے کہ کیا وہ تاریخی واقعات اور ان کے اثرات کو فنکارانہ طور پر تشکیل دینے میں کامیاب ہو سکی ہیں یا نہیں؟ اس باب میں دو رائے نہیں ہو سکتی کہ قرۃ العین حیدر کی اصل کامیابی اس بات میں ہے کہ وہ تاریخ، ماحول یا حقیقی مشاہدے کو اس طرح پیش کرتی ہیں کہ تاریخ کی واقعیت بھی برقرار رہتی ہے اور پھر بیان فکشن کا تاثر بھی قائم رکھتا ہے اور جیسا کہ اوپر بیان کیا گیا فکشن کا تعلق اس التباس سے ہے جس کے ذریعے فن کار مختلف اجزاء کو وحدت "عطا کرتا ہے۔ مثال کے لئے ہم آگ کا دریا کی تکنیک لیتے ہیں۔

"آگ کا دریا" کے بنیادی طور پر چار حصے ہیں جو ہندوستان کی تاریخ کے چار عہد کو پیش کرتے ہیں اور ہر عہد بجائے خود ایک مستقل وحدت کی شکل میں آتا ہے۔ تکنیک کے لحاظ سے یہ ایک پیچیدہ آدل بن جاتا ہے اس لئے کہ ایسی سورت میں فنکار کا سب سے پہلا کام یہ ہوگا کہ وہ ان چاروں وحدتوں میں ایک ایسا رشتہ تلاش کرے جو ان سب کو ایک دوسرے سے منسلک کرے۔ دوسرے یہ کہ ان عناصر وحدتوں کے ساتھ ساتھ اجزاء بھی ایک دوسرے سے منسلک ہوں۔ قرۃ العین حیدر نے اس پیچیدہ تکنیکی مسئلے کو انتہائی خوبصورتی کے ساتھ حل کیا ہے۔ جس کا تعلق وقت کے ساتھ تصویر سے ہے جو: دل "آگ کا دریا" کے آغاز میں ایسیٹ کے چپ منہ غلوں میں اُجاڑ ہوا ہے:

— لوگ مدد لے رہے ہیں مسکراتے ہیں ہنس رہے ہیں مگر کرسے...

رہتا رہتا رہتا...

— لاشوں اور حشود متاع کو ایسی مردوں میں

مہارت سے دھوئے دریا کی مانند وقت ہوتا ہے کہ

(ص ۲۹)

بھی رکھتا رہے.....

جسے قرۃ العین حیدر "آگ کا دریا" میں ایک بلکہ ان الفاظ میں "اگر تری ہیں۔

— کون کہتا رہے کہ ہم مرد ہیں، کاش کہتے کہتے رہے

صراطِ مستقیم صرف ایک دھڑے سیدھی اور تنگ ایک پیدائش ہے
 ایک صوت کی طرف جانے والا جس کے بعد کوئی واپسی نہیں۔ اس
 لئے بے چارے لڑکیوں کو جو بھولوں کے کچ میں گریسے مار رہی ہو،
 چاہے تم کسی خدا کی عبادت کرتی ہو۔۔۔ یاد رکھو کہ جب تم یاہوں
 کی اس دنیا سے باہر جلی جاؤ گی تو مہر بھی لوٹ کر نہ آؤ گی۔ دوسرے
 تمہاری جگہ دے کر آئے۔ ان سب جگہوں پر وہی سب ہو گا جو تمہارا
 وقت میں ہوتا رہا لیکن دیبا دل چکی ہو گی دیا لکھتے ہیں لکھتے ہیں
 دہتی دھڑے۔ یہ سارے جشن ایسے ساری تقریبات، رسوم
 نہروں، کارسیول، مورس ڈاسنگ کے مقابلے اسپورٹس کے کھیل
 یہ سب تم سے پہلے ہو چکا ہے اور تمہارا دھڑے بعد میں ہوتا
 رہے گا۔

— یہ کہیں اس کارگر شیتل گری کا جسے دنیا کہتے ہیں

ایک محمد چار ماہیاد لکھ

اس ناول میں قرۃ العین حیدر کا بنیادی مسئلہ بھی یہاں ہے کہ معاشرہ بدلتا ہے قدر میں بدلتی
 رہتی ہیں لیکن جو چیز مستقل ہے وہ کرب کا لمحہ ہے جو اس وقت پیدا ہوتا ہے کہ جب فرد کے
 داخلی جذبات و احساسات، ذہنی تصورات اور معاشرتی قدروں یا باہمی رشتوں کے درمیان
 تضاد قائم ہوتا ہے۔ یہ تضاد جو فرد کے اپنے اندرون میں جنم لیتا ہے اور آہستہ آہستہ موت
 کے گھاٹ اتار دیتا ہے یا ایک ایسی طاقت کے سامنے ٹھیکے پر مجبور کر دیتا ہے جس پر اس فرد
 کی دسترس نہیں ہوتی۔ ایسے وقت یا تاریخی جبر کا نام دیا جاتا ہے۔ ناول کے پہلے حصے میں گوتم
 نیلمبرٹی ذہنی اور جذباتی کش مکش اور انجام، دوسرے حصے میں کمال، تیسرے حصے میں چمپا
 بائی اور چوتھے میں چمپا امد کا انجام دراصل کرب کا تسلسل ہے جو دائمی ہے۔

یہ سب تم سے پہلے بھی ہو چکا ہے اور تمہارے بعد بھی ہوتا رہے گا "قرۃ العین حیدر نے
 اس جہریت کے تسلسل کو ہندوستان کی تاریخ کے چار عہد میں پیش کیا ہے اور اس طرح ناول
 کے بظاہر چار مختلف اجزائیں دیکھتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کے نزدیک معاشرہ اور فرد کے مابین تضاد اور کشمکش ازل سے ہے۔

اس ناگزیر تصادم سے وہ اس نتیجے پر پہنچی ہیں کہ تاریخ اور وقت کی ان دیکھی قوت کے آگے انسان مجبور ہے۔ وہ تاریخ جسے انسان خود بناتا ہے تاکہ دوسرے انسانوں کو اپنی طاقت کے زیرِ نگیں کر سکے۔ یہ خارجی طاقت جو مختلف تاریخی واقعات کی شکل میں نمودار ہوتی ہے لمحہ بھر میں انسانوں کی قسمت کا فیصلہ کر دیتی ہے۔ ان انسانوں کی قسمت کا بھی جو معاشرے کے جارحانہ اور غیر انسانی رویوں سے خود کو بچائے رکھنا چاہتے ہیں یا بچا نہیں پاتے تو کم از کم ان غیر انسانی رویوں کو برا ضرور مانتے ہیں۔ تاریخ کی یہ جبریت افراد کی زندگی میں جذباتی اور ذہنی شکست و ریخت کی صورت میں سامنے آتی ہے۔

زندگی اور کائنات کا یہ اتفاقی تصور ان کے سارے ناولوں میں شروع سے آخر تک جاری و ساری ہے یہی تصور ان کے ناولوں کے اجزاء کو ایک دوسرے سے ملاتا اور وحدت عطا کرتا ہے زاویہ نظر کی اس مخصوص صفت نے فنکار کے فن کارانہ رویے کو بھی متاثر کیا ہے لہذا قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں کسی — ایسی کہانی کی جسے ہم مفلحوں میں یہ ترتیب بیان کر سکیں یا جو ابتدا عروج اندانی م سے عبارت ہو تلاش بے سود ہے۔ ان ناولوں میں اگر ہم کہانی کے عنوان سے کچھ پانے کی کوشش کریں تو ہمارے ہاتھ کرداروں کے ذہن کے چند تصورات آتے ہیں۔ حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کا موصوع ذہن کی دنیا ہے اور ذہن کی کائنات کو منطقی ترتیب سے پیش نہیں کیا جاسکتا۔ لہذا ان کے یہاں روایتی پلاٹ نہیں ملتا جس میں اسباب و علل کی منطقی ترتیب کے ساتھ کسی فرد یا افراد کی زندگی کے واقعات پیش آئے ہوں۔ قرۃ العین حیدر پلاٹ کی ترتیب میں اسٹیج کے آرٹ سے متاثر نظر آتی ہیں۔ جس طرح اسٹیج پر یکے بعد دیگرے مناظر بدلتے رہتے ہیں اور اس طرح پورا ڈرامہ وجود میں آتا ہے۔ ان کے ناولوں میں بھی مختلف باب میں مختلف مناظر پیش کئے جاتے ہیں مناظر تبدیل ہوتے رہتے ہیں۔ کبھی کبھی یہ تبدیلی انتہائی تیزی کے ساتھ رونما ہوتی ہے۔ بالخصوص اس وقت جب وہ مجبوری تہذیبی یا معاشرتی صورت حال کو پیش کر رہی ہوتی ہیں۔ لیکن جب وہ تہذیبی صورت حال یا ماحول کے بجائے کرداروں کی باہمی بات چیت اور ان کے ذہنی اور جذباتی رجحانات کو پیش کرتی ہیں اس وقت ایک ٹھہراؤ پیدا ہو جاتا ہے اور یہی مرحلہ تاریکی کے لئے سب سے زیادہ اہم ہوتا ہے کہ اس وقت وہ امید کرتا ہے کہ اس صورتحال کے نتیجے میں کرداروں کی ذہنی کائنات میں تبدیلی عموماً اتفاقی ہوتی ہے جس کا محرک کوئی

زمانے ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں مدغم اور گڈمڈم ہو جاتے ہیں۔ کرداروں کی اس ذہنی زندگی کو پیش کرنے کے لئے وہ شعور کی روت کام لیتی ہیں۔

”شعور کی رو“ کی بحث قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں کلیشے CLICHE بن چکی ہے اور ایک وقت مختلف دانشوروں کے متضاد خیالات سامنے آتے رہے ہیں۔ ایک طرف یہ کہا جاتا ہے کہ قرۃ العین حیدر نے پہلی بار اردو ناول میں کرداروں کی ذہنی و افنی زندگی کو موضوع بنایا اور اس کی پیش کش کے لئے شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال کیا تو دوسری طرف یہ بھی کہا گیا کہ قرۃ العین حیدر کرداروں کی داخلی زندگی INNER LIFE کو پیش نہیں کرتیں اور نہ ہی انہوں نے شعور کی رو کی تکنیک استعمال کی ہے۔ اسلوب احمد انصاری لکھتے ہیں:

۔۔۔ ان کی جس حد تک نے بیڑھے: الزں کو جو نکلیا وہ تکنیک

کا ایک تجربہ تھا جس پر مغربی ادب کچھ مطالعے کا اثر تھا اسے بالعموم شعور کے بہاؤ و تکنیک کے نام سے پکارا گیا۔۔۔ اس تکنیک کے ذریعے وقت کی لہروں اور یادوں کی لہروں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی جاسکتی ہے۔ اس کا سب سے بڑا حائدہ یہ ہے کہ ناول اور اس کے کاعمل زندگی سے نامیاتی طور پر منسلک معدوم ہونے لگتا ہے اور اردو میں اسے متعارف کرا کے کام قرۃ العین حیدر نے انجام دیا

ان تمام مباحث سے بجائے اس کے کہ ہمیں قرۃ العین حیدر کے فن کی تفہیم میں مدد ملے اس پر سے مسئلے کو ہموار بنا دیا گیا ہے۔ جہاں تک شعور کی رو کی تکنیک کا سول ہے اس مسئلے کو ہمیں فن پارے کی عظمت یا کامیابی کا معیار نہیں بنانا چاہیے کیونکہ فن پارے میں اس تکنیک کا وجود یا فقدان عظمت کی ضمانت نہیں، درنہاں یہ کوئی ناول نہ کسی تکنیک کو سامنے رکھ کر لکھنے کی کوشش بھی نہیں کرتا۔ اس کا موضوع ہی اس کی تکنیک کا تعین کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ہوا ہے۔ نہیں اس امر کی نشاندہی سے پہلے یہ ضروری معامہ ہوتا ہے کہ شعور کی رو کی چند بنیادی خصوصیتوں کو سمجھ لیا جائے۔

مغرب میں پروست، جیمس جوائس اور وینسینٹ ولف نے انسانی ذہن کو اپنے نابینوں

کا موضوع بنایا کہ زندگی کی جدید تحقیق نے یہ ثابت کر دیا کہ انسان کی اصل اور حقیقی زندگی اس کا شعور یا اس کے ذہن کی دنیا ہے اور انسان کے خارجی اعمال بھی اس کے ذہنی افکار کے ہی تابع ہوتے ہیں۔ اگر جدید نادلوں میں کردار کے عمل کو دکھایا بھی جاتا ہے تو اس کے ذہنی افکار کا ہی اشارہ ہوتا ہے اس لئے جب نادلوں میں حقیقی زندگی کی پیش کش کا سوال ہوا تو اس کے لئے ناول نگاری کا پرانا طریقہ کار بیکار ثابت ہوا لہذا داخلی زندگی کی پیشکش کے لئے کسی نئے طریقہ کار یا نئی تکنیک کا وجود میں آنا ضروری ہوا۔ اس طرح جدید نادلوں میں شعور کی رو کی تکنیک کا استعمال ہونے لگا۔

شعور کی رو کی تکنیک کی پہلی خصوصیت یہ ہے کہ یہ انسان کی باطنی شخصیت کو پیش کرنے کا بہترین وسیلہ ہے۔ اس کے ذریعے فن کار کردار کے ذہن میں داخل ہو کر اس کے ذہنی افکار و احساسات کو پیش کرتا ہے۔ لہذا ایسی صورت میں فنکار و احساسات کو پیش کرتا ہے۔ لہذا ایسی صورت میں فن کار کا کام یہ نہیں رہا کہ وہ زندگی کی ایسی تصویر پیش کرے جو انجام سے عبارت ہو بلکہ اب ناول نگار کردار کے ذہن میں ابھرنے والے خیالات، محسوسات اور لمحہ بہ لمحہ اس کے ذہن میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کو پیش کرتا ہے یعنی وہ زندگی جو ہم جی رہے ہیں اور جس کے انجام سے بے خبر ہیں۔ لہذا ناول نگار قاری کو زندگی کے کسی انجام سے باخبر نہیں کرتا بلکہ کرداروں کے ذہن میں داخل ہو کر ان کے ذہنی محسوسات کا مشاہدہ کرتا ہے اور انہیں اسی طرح قاری کے سامنے پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ قاری خود کرداروں کے افکار کو سمجھ کر ان کرداروں کی شخصیت اور صورت حال کو سمجھتا اور نتیجہ نکالتا ہے۔

اس تکنیک کی ایک اہم خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس نے رائج تصور کے برخلاف وقت کا نیا تصور پیش کیا ہے۔ چونکہ انسان کے ذہنی افکار کی ترتیب خارجی عوامل کی ترتیب سے مختلف ہوتی ہے کیونکہ خارجی عوامل ماضی، حال اور مستقبل میں بالترتیب ظاہر ہوتے ہیں جبکہ انسان کی ذہنی کائنات اس منطقی اصول سے متبرک ہوتی ہے یہی وجہ ہے کہ جدید نادلوں میں وقت کا ایک مخصوص تصور سامنے آیا جس کی رو سے وقت خطوط و مدائی پر سفر کرنے کے بجائے اس کا سفر دائری ہو گیا ہے جسے تاریخ کا مابعد الطبیعیاتی سفر بھی کہہ سکتے ہیں۔ جس کا مطلب یہ ہے کہ وقت جو نذر چکا فتم نہیں ہوا بلکہ

وہ حال میں بھی زندہ ہے اور مستقبل پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ لہذا شعور کی رو کی تکنیک کے ذریعے ناول نگار ماضی، حال اور مستقبل پر بیک وقت گرفت رکھ سکتا ہے اور کردار بغیر کسی رکاوٹ کے حال سے ماضی و مستقبل پر سفر کر سکتے ہیں لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ شعور کی رو والے ناولوں میں بے ترتیبی اور بے ضابطگی راہ پاتی ہے۔ گریہ ناول نگار کرداروں کی ذہنی دنیا کو پیش کرتے ہوئے اس کو من و عن پیش کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن یہاں بھی اسے انتخاب کے عمل سے گزرنا پڑتا ہے کیونکہ فن کار انہیں افکار و محسوسات کو منتخب کرتا ہے جو اس کے مقصد کے لئے کارآمد ہوں۔ لہذا ان بے ربط افکار میں بھی ایک اندرونی ربط پوشیدہ ہوتا ہے جو ناول کو ایک کلی ہیئت و معنی عطا کرتا ہے کہ ناول بہر حال ایک فن پارہ ہے۔

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے ناولوں کا سوال ہے ان کا کوئی بھی ناول پورے کا پورا شعور کی رو کی تکنیک میں نہیں لکھا گیا ہے۔ ان کے ناولوں میں اظہار و بیان کے مختلف طریقوں کا امتزاج ملتا ہے۔ البتہ جگہ جگہ اظہار و بیان کی ضرورتوں کے تحت شعور کی رو کی تکنیک سے کام لیا گیا ہے۔ بالخصوص ”آگ کا دریا“ میں اس کی مثالیں لازم قدامت میں پائی جاتی ہیں۔ ”آگ کا دریا“ سے دو مثالیں دیکھئے :

————— یہر مذاہب قدسیہ محل نے چمپی کی چھار میں سے نکل

کر کہا اگر کوئی مجھے دلی کا چین دلا دے تو میں اسے اپنی پوری

سلطنت بخشی دوں —————

————— میں نے اکثر سوچا دے کہ تم نے زہر کیوں کھایا تھا

میں نے تو اب قدسیہ محل سے اس طرح بے شکمی سے بات چیت

کی گویا وہ بھی کالج کی ہم جماعت لڑکی تھی۔ لڑکیاں سب ایک

دوسرے کو جانتی ہیں۔ جو میں سالانہ اور خول صورت ملکہ اور

مزاکت سے اسے پانچ سو سمیٹ کر ایک پتھر میں بیٹھ گئی۔ ماتی سب

لوگ مٹھتے ہوئے دلکش محل دیکھ کر عظیم الشان کہندے رک

طرف چلے گئے —————

————— ایک روز یہاں ایک فرانسیسی اپنا عبارتہ اڑانے لایا

تھا۔ بڑی خلقت جمع ہوئی میرے سرورے شاہ زمان بھی تماشا دیکھنے آئے تھے۔ دیکھا اتنا مرا آیا کہ یہ فرانسیسی غبارے میں بیٹھ کر اڑا اور شہر سے مارے میل مارے کموتروں کی چوکی پر جا اترا۔ تم کبھی غبارے میں اڑی ہو؟ ملک نے پوچھا۔

— نہیں مگر تم نے زھکیوں کھایا تھا؟ جیہ مصر رہی۔ صاف ظاہر تھا کہ ملک بات ٹال رہی تھی۔ وہ ابھی آرسی کو غور سے دیکھا گی —

— تم تو بڑی سخی مشہور تھیں۔ تم سے زیادہ فیاض اور سیک دل بیگم لکھنؤ کے تحت پر نہیں بیٹھی۔ لاکھوں روپے تم نے عربوں کو بخش دیئے۔ تم مجھے بتاؤ کہ اس سخاوت اور محبت کے بدلے میں دنیا نے تم کو کیا دیا۔ اللہ بتاؤ نا بھئی۔ حد ہر دیکھتا ہوں ادھر تو ہی تو ہے ملک بے دھیانی سے گنگا رہی تھی۔ یہ میرے بادشاہ کا مصر سے ہے۔ اس نے جیہ کو مخاطب کیا۔ "تم کو شعر پسند ہیں؟"

— ناغہ سنت کے سارے پہلوؤں کی خنوشبو سے مہرک رہا تھا۔ جیسے گندھیوں نے عطر کی ہزاروں شیشیاں اذیل دی ہوں۔

— ہر کھارت تمہیں اور تم دلکشا محل میں تفریح کے لئے آئیں اور حیدنگے بادشاہ تم سے ناراض تھے، تم نے اسے سکھایا بیہانگ لی۔ ذرا بتاؤ تو اس کا کیا مطلب ہے۔ کیا مرد اس لائق صوفی ہیں کہ ان کے لئے انسان جاں پر کھیل جائے۔ اس کی ترقی سی بھی پروا نہیں کرنا چاہیئے۔ اتنی سی بھی جیہ انکل پر رکھ کے بتایا۔ —

— قد سیح محل نے کوئی جواب نہ دیا۔ —

— اے نو وہ راہیے غالب جنگ چلے آتے ہیں۔ آج پور غامتی

رہے نا۔ مارتا کہ یہاں تفریح رکھ لئے آتے ہوں گے۔ مجھے دیکھا تو پھر
خفا ہو جائیں گے۔ میں ایک چل دیوں۔

— کہاں جاتی ہو؟ جیسے گھبرا کر بوجھا۔

— کہیں نہیں۔ ہم سب یہیں موجود ہیں۔ ہم ادرتم الگ
الگ کہاں ہیں بلکہ اب تم بھی یہی حادہ تمہارے اس وقت کہ
ساتھی تم کو جلاتے ہیں۔

یہ پورا بیان (جو مکالمے کی صورت میں حافظہ کی بازیافت کا ایک عمل ہے) خالص نفسی
ہے۔ نواب قدسیہ محل عرصہ پہلے انتقال کر چکی ہیں البتہ ان کے واقعات جو چپا کے
ذہن میں وارد ہوتے ہیں ایک ایسا سوال قائم کر جاتے ہیں جن کا تعلق خود چپا کی زندگی
سے ہوتا ہے۔ چپا کے ذہن میں پلنے والی بے چینی جو اس کے اپنے ساتھیوں اور اس کی
حساسیت کی پیدا کردہ ہے وہ اس کا حل ڈھونڈنا چاہتی ہے۔ اس تلاش میں اس کا
ذہن ماضی کے ایک واقعے کی طرف نکل پڑتا ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ آخر وہ کرب کیا تھا
جس سے فرار حاصل کرنے کے لئے ایک ایسی عورت مرنے پر مجبور ہوئی جس نے زندگی بھر
لوگوں کو محبت اور دولت بانٹی لیکن خود کشی اس کا مقدر بنی۔ یہ پورا منظر دراصل چپا کی
ذہنی اور جذباتی کش مکش کا آئینہ دار ہے۔

ایک دوسرا منظر دیکھئے۔ اس کا بھی تعلق چپا سے ہی ہے:

— سب چپ چاپ تھے۔ گوتم ایسے بپ کو ڈھونڈ رہے تھے
رہا۔ اگر مجھے کوئی یہ بتلا دے کہ یہ لوگ کیا سوچ رہے ہیں
تو میں اس کو یہ مڑا انعام دوں۔ چپا نے بھلا چہ آب سے
کہا۔ گھنٹوں میں وہ ان سے دلیسر جیہا سٹیں۔ میرے مجھے کسھی
معلوم نہ ہوا کہ یہ کسے کی جاہنے کیا ہیں۔ گردہ کا سکت بیکار رہے
تنہائی اصل حقیقت ہے:

اس تکنیک کا ایک دوسرا پہلو بھی ہے جس کا تعلق قرۃ العین حیدر کے کرداروں
کی نوعیت سے ہے۔ چونکہ قرۃ العین حیدر کے کردار تعلیم یافتہ ہوتے ہیں جنہیں تاریخ
کا گہرا شعور حاصل ہوتا ہے اسی لئے قرۃ العین حیدر عموماً ان کرداروں کی ذہنی زندگی

کی پیش کش کے ذریعے ماضی اور حال کے باہمی رشتے پر نظر ڈالتی ہیں۔ اس نوع کی پیش کش کو بھی قرۃ العین حیدر کے حوالے سے شعور کی رو کی تکنیک کا نام دیا گیا ہے کہ یہاں تاریخ یا وقت کا تجربہ کرداروں کی ذہنی کائنات میں واقع ہوتا ہے۔ لیکن یہ ضروری نہیں ہے کہ تاریخ صرف قوموں کی سیاسی تاریخ ہو بلکہ یہ خود کردار کا اپنا ماضی بھی ہو سکتا ہے جو حال کے کسی اہم لمحے میں کردار کے ذہن و جذبے پر تجربے کی صورت میں وارد ہوا ہے۔

آخر شب کے ہم سفر سے ایک مثال دیکھئے۔ ہر چند کہ "آگ کا دریا" کے برخلاف اس ناول میں کرداروں کی ذہنی زندگی کی پیش کش کے لئے سوچ پر انحصار کم کیا گیا ہے، بلکہ زیادہ تر مکالمے کی زبان استعمال ہوئی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس ناول کی کہانی کرداروں کے باہمی میل جول، بات چیت اور عمل کے ذریعے آگے بڑھتی ہے۔ اس کے باوجود شعور کی رو کی چند واضح مثالیں پائی جاتی ہیں:

_____ نواب صاحب الماری کھول کر کتابوں کا یا مڑا لیے

بگے۔ دیپالی نے دریچے سے ماہر جھانکا۔ رحمان نے کہا تھا (یسوع مسیح نے کہا تھا) آج سے دسویں برس قبل تک بہت سے بنگالی صوفی گورکھ ورجے جیسے ناموں کی کتابیں لکھتے تھے۔ اور شنوید گارتے تھے۔ بہت سے صوفیوں کے سلسلے تفرک یوگ تک کے ہم شکل تھے۔ بنگالی خانقاہوں میں ایک اچھا خاصا "مسلم یوگ سہیتہ" تخلیق ہو چکا تھا۔ صد ارشاد کہ فقیر اور ہندو یوگی تقریباً ایک جیسے تھے۔ اور یہ مداری فقیر اور ہندو سنیاسی ۱۷۷۰ء کے بھی ایک قحط کے بعد کمپنی کے افواج سے لڑتے بھڑکتے پھرتے تھے اور رحمان نے بتایا تھا کہ ایک مرتضیٰ شاہی فقیر کا سلسلہ تھا۔ جن کے گرد سید مرتضیٰ آئندہ نے یوگ فلسفہ اور شنویدھنوں کی ایک کتاب لکھی تھی۔ ایک شادی شدہ بزم زادی ان پر عاشق ہو کر ان کی جیلی بن گئی تھی۔ اس کا نام آئندہ مایا دیوی تھا۔ اسی لئے وہ مرتضیٰ آئندہ کہلاتے تھے۔ مثال کے طور پر رحمان نے کھنکار کو اضا فہ کیا تھا۔ جس طرح اس خاکسار کو باؤل

فقیر سید ریحان دیپالی کہا جاوے گا۔ درجے میں کھڑے کھڑے
 دیپالی کو ایسے بات یاد کر کے حسی آگئی۔ ریحان نے کہا تھا اب سمجھ
 میں آتا ہے کہ ہمارے سارے باؤل معنی عسری مجازی اور عشق
 حقیقی اور انسانیت کے عشق کے متعلق کیا گاتے بھرتے تھے، تیج مدن
 باؤل شتولن شاہ حسن رضا، لالہ شاہ سے سدگیت کا درد ریت
 جن کی شاعری اور موسیقی سے اتنی شدت سے گرو دیو کی شاعری اور موسیقی
 کو متاثر کیا۔ کیا ایسے مشترکے وقت تھے نہیں؟ اور دیپالی سے خود
 اپنے گاؤں میں سننگھ میں دیکھا تھا کہ سرگاد تھے فقیر جو مسلمان
 تھے۔ منتر میڑہ کر اور گھنٹیاں بجا بجا کر مسلمان کے ن کی مرادیں پوری
 کرنے کا تپ کرتے تھے۔ اور مسلمان کسانوں کے یہاں ستادی کے موقع
 پر منگل چند ڈی و جے کی رسم ادا کی جاتی تھی۔ خود درجہ کا عرف
 روز میاں تھا۔ روز بعدوں کا نام مہر تھا۔ کیا یہ سب تہذیب
 مماثلت یا اتحاد کے بے حد سطحی مظاہر ہیں یا ان کے پیچھے کوئی
 ایسی نگہیں تاریخی، نسلی اور نفسیاتی معنویت لہی یہاں ہے
 جو سیاسی تدبیروں سے بلند تر اور ماوراء ہے گی، دیپالی
 بہت زیادہ الجھ کر درجے سے مڑی۔ نواب صاحب الماری مندر
 کے لکھنے کی میز کی طرف جا رہے تھے۔

مندرجہ بالا اقتباس دیپالی کے تاریخی شعور کی ایک واضح مثال ہے جس میں وہ اپنے
 ذہن میں ماضی کے جنگل کے ہندو اور مسلمان کے تہذیبی اتحاد کا حال کے پس منظر
 میں جائزہ لے رہا ہے اور مستقبل کے امکانات پر بھی غور کر رہا ہے۔

شعور کی رو کے علاوہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں فلیش بیک کی تکنیک
 کا بھی استعمال ہوا ہے۔ فلیش بیک کی تکنیک عموماً اس وقت استعمال ہوتی ہے جب
 وقت کے کسی خاص مرحلے پر پہنچ کر مصنف نے کردار کے ماضی سے کوئی پردہ اٹھایا
 ہے تاکہ کردار کے عمل کا جواز ہتیا ہو سکے۔ مصنف نے خود کلامی کے ذریعے بھی کرداروں کی
 ذہنی زندگی سے پردہ اٹھایا ہے۔ مثال کے طور پر آخر شب کے ہم سفر میں دیپالی سرکار ایک

خواب سے بیدار ہونے کے بعد ریحان الدین احمد کے بارے میں اس طرح خود کلام ہوتی ہے۔

— ایسا میرے ساتھ کیوں ہوا۔

— چار سو بیس۔ دھوکے باز۔ ٹھگ

— میری بڑی خوفناک غلطی یہ تھی اُس نے حال ہیٹے

میرے خود سے کہا کہ قومی اور بین الاقوامی حدود و حدود کو

کو معصرا انداز کر کے میں ایک ذاتی جذباتی جھیلے میں پڑ گئی۔

— شرمناک۔ افسوسناک۔

— ساری عمرات نہیں کروں گی۔ پہچان کے نہیں دوں

گی۔ دھوکے دار۔

— دھوکے باز۔ ماغ بہت سفساں ہے۔ رات چیتے کی آنکھ کی طرح

مجھے تھوڑا رہی ہے۔

— عمر بھر بات نہیں کروں گی۔

— ارے آپ کی اصلیت تو مجھے اب معلوم ہوئی ہے جی۔

کردم۔

قرۃ العین جب۔ نے اپنے ناولوں میں خطوط اور ڈائری سے بھی کام لیا ہے۔ یہ دونوں باتیں

ان کے ناول "آخر شب کے ہم سفر" میں بکثرت ملتی ہیں۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ کوئی بھی

فن کار کسی مخصوص تکنیک کو شعوری طور پر زبردستی برتنے کی کوشش نہیں کرتا۔ قرۃ العین حیدر

ایک انٹرویو میں کہتی ہیں :

— انسان جب لکھنے بیٹھتا ہے تو تکنیک سامنے نہیں رکھتا،

تکنیک آپ سے آپ بنتی ہے۔

گویا کہ ہر فن پارہ اپنا ایک الگ وجود رکھتا ہے اور خاص طور سے ناول جو زندگی کو پیش کرتا

ہے اور جیسا کہ ظاہر ہے زندگی کوئی اکہری حقیقت نہیں ہے یہ تدریج اور پیچیدہ مسئلہ

ہے۔ ایک دھندت کے باوجود اس کے ہزار رنگ اور ہزار کیفیتیں ہیں۔ ناول نگار مختلف

طریقہ کار استعمال کر کے ان سب کا احاطہ کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

ناول کا موضوع کچھ بھی ہو اس موضوع کی پیش کش کرداروں کے ذریعے ہی ہوتی ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے موضوع کو کرداروں کے ٹکڑوں کے بجائے ذہن کے حوالے سے پیش کرتی ہیں جیسا کہ پہلے بتایا جا چکا ہے، میرے بھی صنم خانے کا موضوع ایک مخصوص طبقے کے نوجوان ذہن کے شکست خواب کی کہانی ہے اور "آگ کا دریا" میں مصنفہ نے ہندوستانی کلچر کی تاریخ کے حوالے سے ایک آفاقی ویژن کو پیش کیا ہے کہ تمام انسانیت کا وہ ایک بے جوہریت یا تاریخ کی صورت میں سارے انسانوں کی تقدیر بنتا ہے۔ ان آفاقی ویژن ہے جسے "آگ کا دریا" میں مصنفہ نے تمام کرداروں کے ذہنی زندگی کے مطالعے سے اخذ کیا ہے۔

"آگ کا دریا" کی ابتدا اگرچہ ڈھائی ہزار سال قبل سے ہوئی ہے اس عہد قدیم کے ذہن کا نمائندہ گوتم بلیہ کی روح کا جو کرب ہے وہ اس کے ساتھ ختم نہیں ہوتا، بلکہ عہد وسطیٰ کا کمال الدین اور جدید دور کے گوتم، کمال اور چمپا وغیرہ سب ہی اس کرب کی نہ ٹوٹنے والی زنجیر کی کڑیاں ہیں۔ لہذا انسانی زندگی کی یہ وحدت ایک ازلی وحدت ہے قرۃ العین حیدر کے سارے مرکزی کردار زندگی کے اسی تصور کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے مختلف کرداروں کے درمیان بہت زیادہ فرق نہیں ہو پاتا۔ ان کے تمام اہم کردار بنیادی طور پر ٹائپ کردار ہیں۔ ان کرداروں کے تجربات میں بہت زیادہ فرق نہیں ہے اور نہ وہ اپنے تجربات کے نتیجے میں کسی انفرادی احساس سے دوچار ہوتے ہیں۔ وہ سب کے سب اپنے تجربات سے ایک ہی مخصوص کیفیت کو محسوس کرتے ہیں۔ اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ ان کرداروں کے توسط سے فن کار ایک آفاقی حقیقت یا ویژن کو پانے کی کوشش کرتا ہے لہذا یہ سارے کردار ٹائپ ہونے کے سبب بجائے خود انفرادی اہمیت اختیار نہیں کر پاتے بلکہ یہاں اہمیت اس معنویت یا ویژن کی ہو جاتی ہے جس تک سارے کردار اپنے تجربے اور تصور سے پہنچتے ہیں۔ اس ویژن تک پہنچنے کے لئے قرۃ العین حیدر نے جو فنی راہ تلاش کی ہے اس کے بارے میں وینیا دوف پر لکھتے ہوئے AUPBECH نے اشارہ کیا ہے کہ وہ کرداروں کی پیش کش میں MULTIPERSONAL PERSPECTIVE کا استعمال کرتی ہے قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں بھی یہی بات کہہ سکتے ہیں REALITY

ان کے ناول "میبے بھی صنم خانے" آگ کا دریا" "آخر شب کے ہم سفر" سب ہی ناولوں میں MULTIPERSONAL PERSPECTIVE OF REALITY کی تکنیک ملتی ہے۔

"ٹائپ کردار نگاری کے باوجود قرۃ العین حیدر کے یہاں بعض کرداروں کی کچھ ایسی انفرادی خصوصیات بھی ہوتی ہیں جو انہیں محض نمائندگی سے بلند کر کے قاری کے ذہن پر انفرادی اثر ڈالنے میں بھی معاون ہوتی ہیں۔ مثال کے طور پر "آگ کا دریا" کا گوتم نیلمبرگر چہ ایک نمائندہ کردار ہے لیکن وہ اردو ناول کی تاریخ کا کلہاڑا کردار ہے جو قدیم ہندوستان کی روح کو ہمارے سامنے لاتا ہے لہذا وہ ٹائپ ہوتے ہوئے بھی اپنی ایک علاحدہ شناخت رکھتا ہے۔ لیکن اس طرح کے کرداروں میں نسوانی کردار زیادہ ہیں آگ کا دریا" کی چمپا "آخر شب کے ہم سفر" کی دیپالی "سیتا ہرن" کی سیتا اور "گردش رنگ چمن" کے کرداروں کے ساتھ کچھ ایسے واقعات بھی پیش آتے ہیں جنہیں ہم انفرادی واقعہ سمجھ سکتے ہیں گو یہاں بھی سارے کردار اسی ایک تصور کو مستحکم کرتے ہیں جیسے ہم وقت یا تاریخ کی جبریت کا نام دے سکتے ہیں لیکن ان نسوانی کرداروں کی ایک مشترک بات یا خصوصیت یہ ہے کہ ان سب کا انجام کچھ اچھا نہیں ہوتا۔ "میبے بھی صنم خانے" سے لے کر گردش رنگ چمن تک تمام نسوانی کردار ایسے کردار ہیں تنہائی یا ذہنی و جسمانی جلا وطنی ہر ایک کا مقدر ہے۔ ان سب کے اس المیاتی انجام کا بنیادی سبب تاریخ یا وقت کے اقدامات ہیں یا ان کرداروں کی حساسیت اور ان کا شعور ہے۔

قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں فضا سازی یا منظر نگاری (SCENE) کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ فضا سازی یا منظر نگاری سے مراد صرف فطری مناظر کا بیان نہیں ہے بلکہ کسی گھر کا ماحول، پکنک، پارٹی یا کسی سفر کا منظر بھی ہو سکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر اپنے ناولوں میں جہاں کرداروں کی سوچ کی لہروں کو پیش کرتی ہیں وہیں ان کے ناولوں میں کرداروں کے اعمال سے زیادہ مناظر کی پیش کش ہوتی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں پلاٹ کی تشکیل مختلف منظروں کی ترتیب سے ہوتی ہے جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ ان کے یہاں پلاٹ کی ترتیب میں اسٹیج کی کیفیت پائی جاتی ہے۔ ایک کے بعد دوسرا منظر سامنے آتا جاتا ہے۔ اکثر وہ کسی مخصوص تہذیب یا مخصوص

دور کو پیش کرنے کے لئے بھی بیان کے بجائے کسی منظر کی پیش کش سے یہ کام لیتی ہیں ہندستان کی تاریخ کے ایک دور کے ختم ہونے اور دوسرے کی ابتدا کی خوبصورت منظر کشی دیکھتے :

— سرجو کی سو حیں گو تم سینہ پر دکھ او پر سے ٹھرتی جو

گنہیں انو المنصور رسال الدین دہ کمار سے یہ بیج کراپن شہیام کوں

نگہ درآبرگد کے درخت کے نیچے ہامد ہا اور چاروں اور منظر ڈالے —

اس طرح کی تاریخی اور تہذیبی منظر نگاری کے علاوہ ان کے ناولوں میں پلنگ پارٹی اور نوجوانوں کی مختلف سرگرمیوں کے مناظر بہت زیادہ پائے جاتے ہیں۔ بظاہر اس طرح کے مناظر بے مصرت معلوم ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ بعض نقادوں نے قرۃ العین حیدر کے فن کو "انگ روم کی گپ بازی" بتایا ہے۔ یہ دراصل قرۃ العین حیدر کے فنی طریق کار سے ناواقفیت کا قصور ہے۔ قرۃ العین حیدر جب اس طرح کے مناظر پیش کرتی ہیں تو وہ بظاہر معمولی اور غیر اہم ضرور معلوم ہوتے ہیں لیکن خوردیگیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ بظاہر اس معمول منظر کی پیش کش کے بعد کسی کردار کا ایک جملہ یا کسی کردار کے ذہن کی سوچ یا اس تمام صورت حال پر ناول کے راوی کا کوئی مختصر تبصرہ اس پوری بے مقصد فضا یا گفتگو کو بائیں بنا دیتا ہے۔ یہ قرۃ العین حیدر کا اپنا ایک مخصوص طریقہ ہے۔ میسے بھی صنم خانے کے ایک مثال دیکھئے :

— نچ کے سار چیتے رہے۔ خود موسیقی کا طاقتور

شیطان ان صدوں کو زور زور سے ایک دوسرے سے ٹکر رہا تھا

رقصاں ہوڑے زباٹ کے ساتھ گھوم رہے تھے۔ دیا گھوم رہی تھی۔

آنکھوں کے پیوٹے جل رہے تھے۔ دھاں یرو دیوانی موسیقی تھا اور

گہرے رنگوں اور خوشبوؤں کا طوفان، روشنی گرمی حشر رات

بہر حار کا رہا۔۔

— صبح ہوتے ہی حوا میں نے کلب سے نکلنا شروع

کیا۔ سہاری اور کوٹوں، کسندوں کے گھمروں، طلسمی عمارتوں اور چھلپاتی

ساریوں میں سرسراتی ہوئی حوا میں جس کے شوہر یا بیہائی یاد دست

ان کے کوٹ لئے کلوک روم اور میرا آمدوں میں ان کے منتظر رہے اور

جن کے شو فرسردی کی وجہ سے صورتوں کے شیشے جڑھارے
 بجھیلی سیٹوں پر سکر کر سورتھے تھے۔ یہ شاندار عورتیں
 جس کے دماغ حالی تھے روحیں کھوکھلی تھیں۔ دل بلا کسی معرہ
 کے یونہی عادتاً دھڑکتے تھے صرف ان کے ہونٹوں پر میکی
 فیکٹر اور ڈون جوان کے رنگ تھے۔ اور غراروں اور ساریوں پر زر
 دوری کے چہرہ دل جگمگاتے تھے۔ صبح کی ہلکی روشنی میں کلب
 کے قہقہے دھندلے میڑھنے تھے اور عصا میں خودستیدوں اور تباکو
 کے دھوئیں کی تھکی ہوئی مہربان امداد ہی تھی۔

— اور جیند راہری ہریال جب کلک روم سے باہر نکل
 رہے تھے تو صبح کی اولین ساعتوں کے دھندلے میں سلیم رنے
 دیکھ لیا کہ اس کی آنکھوں کے گرد حلقے پڑتے تھے اور اس کا میک اپ
 بلیسکا میرٹھا اور وہ بہت عمر رسیدہ نظر آ رہی تھی۔ اسے بڑے
 عجیب سی تکلیف محسوس ہوئی کیا عورت محض یہی ہوتی ہے بعض
 یہی یہ سب خود صورت، شاندار، ٹھیک عورتیں۔ دفعتاً
 اسے وہ مہر کے بالوں والی معمولی ایگلوائڈین کیسیر کے ناچنے
 والی لڑکی یاد آئی۔ وہ اس جواب زادی اصغر امام اور مسر جیدار
 ہرک ہریال اور را حکماری کل گڑھ کے جگمگاتے ہوئے گروہ سے یقیناً
 بہتر تھی۔ یکھنت شدت سے اس کا جی چاہا کہ وہ اس
 را حکماریوں کی دنیا سے مھاگ کر کہیں اور بنا دے۔

منہ رجبہ بالا اقتباس کلب کی ایک پارٹی کا ہے۔ جس میں رقص و سرود کی محفل سبائی
 جاتی ہے جس کا بیان بظاہر معنی خیز معلوم نہیں ہوتا لیکن اس پارٹی کے اختتام کا منظر
 اور پھر اس کے بعد ناول کے ایک کردار کی سوچ اس پورے منظر کو بامعنی بناتی ہے۔ جس
 میں اعلیٰ طبقے کے لکھو کھنے پن کی ایک تصویر سامنے آجاتی ہے۔

زبان کا استعمال گریہ شاعری میں زیادہ اہمیت رکھتا ہے کہ شاعری میں بنیادی اہمیت
 الفاظ کو حاصل ہوتی ہے۔ لیکن فکشن میں بھی زبان کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جاسکتا کہ

زبان ہی فن کار کا وسیلہ اظہار ہے۔ جس کے ذریعے وہ اپنے موضوع کی ترسیل کا کام انجام دیتا ہے۔ فکشن کی زبان کے تعلق سے بعض ادیبوں کا خیال ہے کہ اسے عام فہم اور۔۔۔ و غیرہ بول چال سے قریب یعنی ترسیلی ہونی چاہیے کہ وہ اپنے خیالات کے سیدھے سادے انداز میں بیان کر دے۔ تخلیقی زبان جس میں تشبیہ و استعارے، پیکر تراشی اور الفاظ کا علامتی استعمال ہوا ایسی زبان صرف شاعری کا حصہ ہے۔ ناول یا افسانے کے لئے یہ زبان قابل استعمال ہے۔ لیکن یہ بات ایک کلیہ یا اصول کے طور پر نہیں کہی جاسکتی کہ فن کار اپنی ضرورت کے مطابق زبان کا استعمال کرتا ہے۔ اکثر یہ دیکھا گیا ہے کہ ایک ہی ناول میں مختلف قسم کی زبان استعمال کی گئی ہے۔ دراصل زبان کی نوعیت کا انحصار موضوع پر ہوتا ہے یہ ضرور ہے کہ زبان اور طرز اظہار میں مصنف کی اپنی انفرادیت قائم رہتی ہے۔

ناول میں زبان کا استعمال عام طور سے دو سطحوں پر سامنے آتا ہے، ایک راست انداز جس میں کرداروں کے تمام داخلی احساسات و خارجی اعمال براہ راست انداز میں پیش کئے جاتے ہیں دوسری صورت وہ ہوتی ہے جس میں زبان براہ راست نہ ہو کر کرداروں کے افعال و اعمال ان کے احساسات اور ماقول کی پیش کش کیلئے فن کار اشاراتی زبان استعمال کرتا ہے۔ پہلی صورت میں ناول کی زبان کے تجزیے کی ضرورت نہیں محسوس ہوتی۔ لیکن جب اشاراتی زبان استعمال کی گئی ہو تو ناول میں زبان کا تجزیہ ناگزیر ہو جاتا ہے۔ جہاں تک قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی زبان کا سوال ہے یہ بھی تنقید افراط و تفریط کا شکار رہی ہے اور اس سلسلے میں مختلف آرا کا اظہار کیا گیا ہے۔ وارث علی قرۃ العین حیدر کے طرز نگارش پر اظہار خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

اگر سوچ سہیں سنتے تو شاعرانہ طریقے پر سوچ

کے شاعرانہ زبان فکر کے فقدان کا پردہ دوستی کا بہترین

دریچہ ہے۔ یہ رویہ جدید نسل کے تمام افسانہ نگاروں

کو متاثر کرے والا تھا اس کی تمام مہم داری قرۃ العین حیدر

کے میر حریب طرز نگارش میں حاوی ہے۔ خود قرۃ العین حیدر

کے آرٹ کا بیس کمزور مینلو ہے اور اس کمزور مینلو پر کئے افسانہ

نگاروں نے اپنے افسانوں کی بنیاد رکھی شاعرانہ کے حیطے

اردو میں کسی چیز کو چھپنے نہ دیا۔
شمس الرحمن فاروقی کہتے ہیں:

_____ قرۃ العین حیدر کا اسلوب اپنی رومان زدگی کے
باعث منتر کا اچھا، اسلوب ہمیں بلکہ اس میں بہت زیادہ سطحیت
_____ ہے۔

دوسری طرف پروفیسر وحید اختر کا خیال ہے:

_____ میرا خیال ہے کہ اردو فکشن میں اتنی جاندار اور معنی
حیز نثر شاید ہی کسی اور ملک لکھی ہو۔ سطحیت کے برخلاف
ان کی منثر میں معانی کی کمی نہیں ملتی۔

قرۃ العین حیدر نے اپنے سب ہی ناولوں میں راست اور اشاراتی دونوں طرح کی زبان
استعمال کی ہے۔ کہیں ایک انداز بیان غالب ہوتا ہے کہیں دوسرا۔ میرے بھی صنم خانے
”سفینہ غم دل“ اور ”آگ کا دریا“ میں اشاراتی زبان زیادہ استعمال ہوئی ہے جبکہ آخر
شب کے ہمسفر“ لکھ کر انہوں نے ثابت کر دیا کہ وہ خالص بیانیہ انداز پر بھی کس قدر قدرت
رکھتی ہیں جس قدر شاعرانہ زبان پر حقیقت یہ ہے کہ انہوں نے حسب ضرورت سب ہی
ناولوں میں دونوں طرح کی زبان استعمال ہے۔

ایسی صورت میں ان ادیبوں کا یہ اعتراض باقی نہیں رہتا کہ قرۃ العین حیدر کا طرز
نگارش مکمل طور پر قریب یا ان کا اسلوب رومان زدہ ہے۔ ان کے ناولوں میں مناظر کی
تصویر کشی، واقعات کا بیان، ماضی کی روداد اور کرداروں کی باہمی بات چیت یہ سب
راست انداز میں بھی بیان ہوئی ہے۔ آخر شب کے ہمسفر“ کے دو کردار ریحان اور دیپالی
کے مکالمے کی ایک مثال دیکھئے:

_____ آپ بھی لکھتے ہیں؟

_____ ریحان نے اسے آنکھیں پھاڑ کر دیکھا۔

_____ ارے تم کتنی حاصل ہو۔ یہ رائٹنگ مجھے ابھی کس لئے

ملی ہے۔ اور وہ جو میں نور الرحمن بنارسا لے ایڈیٹ کر رہا

تھا تو کیا گھاس کھود رہا تھا۔ دیپالی کیا تم نے واقعی میری

کتاب نہیں بیڑھی؟ اوما نے تم کو نہیں دی پر پڑھنے کو؟

کیا افسانے لکھتے ہیں؟

ریحان نے چپو چپو کر آسمان کی طرف احتیاجاً جاتے ہوئے بھلا

اوپر لڑکیاں لڑکیاں اس نے فریادی۔

میںیں سچ بتا رہے۔

میںیں افسانے نہیں لکھتا ہوں، تنہا شاعری کرتا ہوں

اور اس کام کرتا ہوں، تھوڑا سا انکسار آپ کو کوئی تکلیف نہیں پہنچا رہے

گا دیپالی نے ہنسی کر کہا۔ آپ کی کتاب کا کیا نام ہے؟

انیسویں صدی میں سکال کی زرعی حالت۔ ریحان نے مدد

لٹکا کر کہا۔

اور وہ دیپالی۔ تم بڑی جاہل نکلیں۔

اور یہ میرا گریسورائٹس کیا ہوتے ہیں؟

ریحان نے آنکھوں پر صاف رکھ رکھ لئے اور کراہا

میںیں پلیز بتا دیجئے نا۔

مگر وہی نے کہا تھا؟

اسلوں نے کہا تھا میری طرح گوستے نشیں بن کر

کام نہیں چل سکتا۔

اور ادا دیوی کھوجا علیئے تھا کہ تمہیں یہ سب بتائیں۔

اوما دیسی۔ اوما دیسی۔ آپ نے بہت دیر لوگوں کو آمیڈیا

لانا کر رکھا ہے۔

ہاں۔

کون کون؟

بہت سارے ہیں۔ ان میں ایک تم بھی ہو دیپالی تم کلچرل

فرنٹ پر کام کر رہی۔

آپ جو کہیں گئے کروں گی

آگ کا دریا سے ایک مکالماتی اقتباس ملاحظہ ہو:

پانی میں تیرتی ہوئی چپا گھٹا پیرا لئی۔

ہم تو سمجھتے تھے تم کہیں اور مرنے مارنے کے لئے حیل

دے۔ اس نے ہنستے ہوئے کہا

ابوہی تک تو نہیں میرا اب شاید کہیں جلا حاروں کچھ

عرصے بعد۔۔

”کہاں لڑکی نے گھبرا کر پوچھا۔

”مہار۔ اور اس سے بھی آگے بنگال۔“

”وہاں جا کر کیا کرو گے یہیں رہو۔“

وہاں میری سہانی سند صلی۔

جھوٹا مت ہو تو تمہارے۔ سہانی سند کہیں مہاروں میں

لوٹ مار مجاہدے ہو رگے گورگے درمیں ان کا کیا کام؟

تم میرے دھاتی سندوں سے بہت حفاہور۔ اور دوسری

سات یہ کہے دن لوٹ مار یہیں مچا لے یہ تو سرگور اور اچھا نور کا

منتقل ہے میں عرب ہو میرا کام فلسفہ دان ہے اور اس سے

ذرا رک کر کہا۔ میری ماں ایرانی تھی اور ایران والے اور بے وقوف

شعر کے پرستار ہیں جن میں سہاوتے

مندرجہ بالا مکالماتی اقتباسات براہ راست اظہار کے واضح نمونے ہیں بلکہ ان میں مکالمے کی تمام خوبیاں پائی جاتی ہیں۔

آخر شب کے ہم سفر سے ایک منظر دیکھئے جو زبان کے تخلیقی استعمال کے چہرے

عناصر کھتے کے باوجود سادگی بیان کی خوبصورت مثال ہے۔ اس میں شاخراہ اسلوب

کی رنگینوں یا رومان زدگی کا شائبہ بھی نہیں۔

_____ اسی وقت جاڑوں کی سہانی دھوپ ساری زندگی سر

مکھڑی ہوئی تھی رفتہ رفتہ ایدوں ٹکرانے کا لمحہ کھلے عداوت

بڑھاتی کر سجدہ خاموشی میں ڈوب گئیں جس طرح ہر

آہستہ آہستہ گہرے سمندر میں ڈوب جاتا ہے۔ ان عورتوں
کے روشن کمروں میں دیواروں پر لگی برطانیہ کے شاہی خاندان
اور سنگال کے سابق گورنروں کی منجھد آنکھیں جپ جاپ سا رہے
کے منظر کو دیکھتی رہیں۔ جہاں بیہات برہانت کے سماجی اور
اقتصادی پس منظر سے آئی ہوئی قدیم سنگول کی نئی میٹیاں ابھی ہیں
کتانوں پر جھکی حصول علم میں مہمک تھیں اور کوہ کرہ ہو سکتا
تھا کہ ماہر سیراں وضایراں جنگوں کی مہنکار رہے گونج رہی
ہے۔ ان جنگوں میں لڑنے والے جو سامیوں لڑتے تھے وہ ٹھہلا
دی گئے وہ قومیں اور نسلیں ختم ہو چکیں جس و حوصات اور جن مقاصد
کے لئے وہ لڑا یاں لڑی گئیں وہ فراموش کر دیئے گئے، پیرائے
فریضوں پر مطرت کی کر کے کی مہلت دیا کو نہیں لیکن لے کر ان پر
میں ہر آوارہ کرک موحود ہے اور مد ہے اور مافی ہے۔

۔ دھتکا کا لچ سر پہیلا جو اسب ڈاٹا تھا کہرا ہو گیا کہ

اسے ناسی سب حاسکتہ تھا طوحاں سے پہلے جیہا ملہ والا سانا
من۔ جب بالاقبہ اس کا پہلا جملہ ایک کیفیت کا تاثراتی اظہار ہے۔ اس کے علاوہ ایک
تشبیہ جس طرح تہاڑا بہتہ آہستہ کہتے سمندر میں ڈوب جاتا ہے، اور ایک انجیج
منجھدا نکھیں، استعمال کی گئی ہیں ان کے علاوہ پوری عبارت براہ راست اظہار
کا نمونہ ہے۔ اب قرۃ العین جیدہ کے علامتی اظہار کے چند نمونے دیکھئے:

انگست کی مائیر ۔۔۔ کے ایس ٹوڈ کے سر میں کہ میں

آسمان ان میں ڈوب گئے۔ سنگلاڑ سے والی کو ٹھہر کے سر آمد ہے میں

سستیل پاٹی بچھا کر وہ سب سیٹھے ۔۔۔ انوں کو دیکھتے رہے موقعہ

کی ماسجبت کے لحاظ سے طلعت سے دوبارہ قان پور سے کو بیٹوں کر کے

صلہا ہر شروع کرنا چاہا مگر سارن آوار میں ڈوب چکی تریں۔

مارش کا یا نی جو شفاف تھا سفروں کی الو ص دھند

جو کائنات میں تیری تھی اس میں حوں ملا تھا حوں کی ہو کر عبارت

خون کی کھیر خون مبرسانے والے بادل، خون کی اس فراوانی سے
طلعت عاجز آگئی۔ منملا کی سی کیفوں کے قمر مری رنگوں میں اسے
خون نظر آیا۔ گو متی خون کی مدی تھی جو مہرے رہی تھی (حالانکہ
یہ صرف دُوبتے سورج کا عکس تھا) یہاں لوں پر خون تھا۔
انسانوں کی آنکھوں میں خون اتر آیا تھا۔ اس نے سہم کر منملا
اور مری سنکر کود دیکھا۔
علامتی اظہار کی ایک اور مثال دیکھئے :

— اور جب دونوں بھائیوں میں حادے جنگی شروع ہوئی
تو ارجمین نے اپنی کمان اٹھا کر کرشنا سے کہا۔
او جبار دھن۔ میرا رتھ دونوں فوجوں کے درمیان
کھڑا کر دے تاکہ میں دیکھوں کہ مجھے کون سے فریق کا ساتھ
دینا چاہیے۔

اور کرشنا نے، سہ و ہاں دے جا کر کھڑا کر دیا اور ارجمین
نے دیکھا کہ دونوں فوجوں میں ایک دوسرے کے پرکھ، باپ
دادا، چچا، بھائی، کھتیجے، بیٹے، دوست، استاد و رفیق ایک
دوسرے کے خلاف صفیں آ رستے کے کھڑے تھے۔

تب کنتی کے بیٹے نے، کہا میں ڈوب کر کہا، او کرشنا
بے منظر دیکھ کر میرے ہاتھ پاؤں شل ہیں میرا خلق سوکھ
رہا ہے۔ میرا جسم تھر تھرا کا بیٹا ہے میرے سر کے بال
کھڑے ہو گئے ہیں۔ میری کمان میرے ہاتھ سے ٹر رہی ہے
میرا دل زب رہا ہے۔ او کنتی میں سیدھا کھڑا نہیں ہو سکتا
میرا دماغ چکر رہا ہے۔ مجھے سر کے شکوں دکھلا دیے ہیں
ہیں اور مادھو، میں اپنے ہی کہنے، اپنے دوستوں اور استادوں کو
مارنا نہیں چاہتا۔

کیونکہ کہنے کی خاص سے قدیم روایتیں فتم ہو جاتی

ہیں اور روحانیت کے حلقے کے ساتھ کسی دھڑ تباہ ہو جائے گا
عورتیں نیک نہ رہیں گی اور پیرکھوں کی عزت خاک میں مل جائے گی
پیرکھوں کی نقد یس کرنے والا کوئی نہ رہے گا۔

از صد ہر سدں . میں سپہیں حاشا کہ ہم میں سے کون
بہتر رہے میں یا میر . سن ہیں ان کو زیر کرنا چاہئے یا انہیں
بھیں . اور گوند . میں نہیں خروں گا۔

منہ جہ بالا اقتباسات میں ایک بھی لفظ ۴۷ میں برصغیر کی تقسیم اور فسادات، خون ریزیوں
کے متعلق نہیں کہا گیا ہے۔ لیکن بالواسطہ طور پر ۴۷ میں انسانی خون کی آرزائی اور سکڑنے
سال پرانی بن۔ اسلامی تہذیب کی تباہی کا المیہ سامنے آ گیا ہے۔

یہی طریقہ اظہار جس نے قرۃ العین حیدر کے ناولوں کو برصغیر کی تاریخ کی عظیم
انسانی ٹریجڈی کا رزم نامہ بنا دیا ہے۔ جس کی طرف اشارہ کرتے ہوئے محمود ایاز نے
لکھا ہے:

— جب ۱۹۴۷ء میں دہلی اور اس کے ساتھ دو آسمان

کے علاقے میں تکمیل کو پہنچی ہوئی ہندو مسلمان کی ہر درہ
مشترکۂ تہذیبی ثقافت کا حصارہ نکلا تو اردو ادب میں
فسادات برپا ہوئی محرابوں کے اندر کے مادہ داس
تہذیبی سے محبت کو معروف ایک لوحہ گرما۔

— قرۃ العین حیدر کے قلموں میں ایک عظیم لوحہ

ہیں۔

جہاں تک قرۃ العین حیدر کے شاعرانہ اسلوب کا تعلق ہے۔ میرے بھی منہ فانی
اور سفینہ غم دل میں یہ انداز نمایاں ہے۔ یہ مصنفہ کے ابتدائی ناول ہیں اور یقیناً ان تجربہ
میں جذباتیت اور شاعری زیادہ مقدار میں پائی جاتی ہے۔ بالخصوص میرے بھی منہ فانی
کے کرداروں کے ذہن و جذبے میں رومانیت چھپی ہوئی ہے یہ سب کے سب اپنی سنائی
ہوئی جنت میں ٹوٹ گشت ہیں اور جب ان کے خواب ٹوٹتے ہیں تو جذباتی ہو جاتے ہیں لہذا
ان کے ماحول کی تصویر کشی بھی ان کے شاعرانہ ذہن کے سے شاعرانہ اسلوب میں کی گئی ہے۔

جس میں بعض جگہ فطری مناظر کی تصویر کشی محض رومانی ذہن و جذبے کی تسکین کا ذریعہ ہے۔ "میسٹر بھی صنم خانے کے اکثر پیرگراف کے آخر میں اس طرح کے رومانی جملے نظر آتے ہیں۔ مثلاً:

— رات کی بیوجھائیاں دای پر میٹھیل گئیں اور عوامیں
چپکے چپکے رونی رہیں۔ جزیرے کے کنارے کنارے لہریں عارقاوا
تاریک سمندر رات لہر روتارھا دوپہر کا خوشگوار سناٹا گہرا
صد تھا گیا۔

— ایک عمارت میں سے وائس کی آواز بلند ہو رہی تھی۔
"وہاں اب اتنی ناولوں میں گرچہ شاعرانہ اسلوب کا رنگ گہرا ہے لیکن انداز بیان ایک مستسا
ط مزاج کی آمد کا پتہ دیتا ہے۔ اور آگے چل کر آگ کا دیا، "آخر شب کے ہم سفر" اور "کار
جہاں دراز ہے" کی تحریروں میں شاعرانہ رنگ برائے شعریت نہیں رہا بلکہ جذبہ نغمہ میں
گھلا ہوا اور تحریروں میں رومانیت کے بجائے پختگی نظر آتی ہے۔ اب قرۃ العین حیدر کے اسلوب
کی شعریت کا تعلق دراصل ایسے متعدد شاعرانہ الفاظ کے استعمال سے ہے جو "میرے بھی صنم
خانے" سے لے کر "کار جہاں دراز ہے" تک میں ملتے ہیں۔ دریا، روشنی، نغمہ، بچوں، پرندے
رنگ، پودے، موسم، خوشبو، سناٹا، صدا، رات، چاند اور سمندر وغیرہ ایسے الفاظ ہیں
جو ان کی ہر تصنیف میں کثرت سے پائے جاتے ہیں۔ لیکن ان الفاظ کا استعمال قرۃ العین
حیدر برائے شاعری نہیں کرتیں بلکہ ان کے یہاں یہ تمام الفاظ علامت کی حیثیت اختیار
اختیار کر چکے ہیں۔ رنگ محض رنگ نہیں۔ نغمہ صرف نغمہ نہیں اور دریا صرف بہتا پانی نہیں
ہے بلکہ یہ وقت اور مخصوص قوموں، مخصوص جگہوں اور مخصوص زمانوں کی تہذیبوں کے
استعارے ہیں اور ساتھ ہی کرداروں کی ذہنی و جذباتی صورت حال کی تصویر کا اشاریہ
بھی ہیں۔ مثال کے طور پر:

— گاؤں گاؤں گھومتا وہ ایک مردے جنگل میں پہنچا۔ اسے
اس جنگل کا نام نہیں معلوم تھا۔ قریب حلاہوں کی بستی تھی۔
صندل سے معطر ہوا ایسی درختوں میں امداد رکھی تھی۔ سبز
کی شدت سے آسمان کا رنگ مرا نظر آ رہا تھا۔ ساون کا مہینہ شروع

ہونے والا تھا۔ پھندروں کی ایسی کالی جامنیں مٹری گھاس پر پٹ
ٹپ کرتی تھیں کسم رنگ کی ساریاں اور ٹہلے بیٹھے لڑکیوں نے آم ک
ڈالی میں جھلکے ڈالے تھے۔ چاروں اور گھن سیلی اور روپ
مٹری اور سد رشن مالتی کھلتی تھی۔

گلے میں قلسی مالا یں بیٹھے و سٹو جو گئیں کٹھل کے
درخت کے نیچے بیٹھیں کھڑتال بھاتی تھیں۔ گلابی آمکھوں والے
طوطے ستاحوں پر بیٹھے تھے۔ تری بجاتے۔ کھڈل ہاتھ میں لئے جوگ
اپنی یا تراؤں پر مبارکھے تھے۔ چھار یوں میں جنگلی قیستر بول رہے
تھے۔

قالب کے کنارے رس بیل مہک رہی تھیں۔ مہو الے چھڈ
میں سے گیتوں کے خوبصورت سُر بلند ہو رہے تھے کمال ایک کھڈ
کی سیڑھیوں پر بیٹھ کر جنگل اور سادوں کی ان صداؤں کو سننا رہا
تباہ معلوم ہوا وہ سناٹے میں تھا۔ یہ سناٹے کے مختلف پرتو
تھے وہ عالم حیرت میں تھا۔ یہ سناٹا ذات مطلق تھا۔ مہکشیو
بات اس کی سمجھ میں آئی۔

آخر شب کے ہم سفر کے ایک اقتباس دیکھئے:

_____ اندر عباس الدین نے گانا شروع کر دیا تھا اور ان کی
خوبصورت جاں لیو آواریدہا کی لہروں کی طرح سارے میں
پھیلتی جا رہی تھیں۔ پیدھا کے ماکھوں کا گیت۔ حوا رہا نا کا غصہ
عباس الدین احمد کا امر سنگیت بھٹیالی۔

• پیال نے سو آمد کے ایک در سے ٹک کر آنکھیں بند
کر لیں۔ دوریدہا کی تاریک پردوں پہرہوں پر دے مہتی سقید
مرنضی حسین کی آوار اس کے کانوں میں آئی اس نے چونک کر
آنکھیں کھولیں۔ یہ میرا دیں یہ پیدھا اور میگھنا اور ہر مہتر
یہ سنگیت۔ یہ مہان کلاکار یہ سب اس طرح رہے گا۔ دیکھئے

ڈرنے کی کیا ضرورت ہے۔

عباس الدین کے نغمے، پٹن کے پودے، لڑکا اور پتوار، پدما کی تاریک لہریں، میگھنا اور
برہم پتر سب بنگال کے مخصوص کلچر کے نمائندے ہیں۔

ڈاکٹر رئیس نے قرۃ العین حیدر کے مجموعی فنی طریق کار کا ایک جائزہ ان الفاظ
میں پیش کیا ہے۔

_____ قرۃ العین حیدر انسانی وجود کے داخلی اضطراب

آشوب ذہنی اور احساسی منہائی پر نظر جہاں رکھتی ہیں اور

اکثر حدود کلامی اور قلمی رشتے خیال کے ذریعے اپنے کرداروں کی روحانی

زندگی کا اگستہ خاکرتی ہیں۔ ان کے جیسے خیال کی رو کی طرح رواں

دواں اور آہنگ سے معمور ہوتے ہیں۔ وہ الفاظ کی ایمائی خودت

سے ماحول کی تخلیق بھی کرتی ہیں۔ واقعیت کا رنگ بھی ابھارتی

ہیں اور کہانی سے ماوراء فکر حقائق کی طرف بھی قاری کی توجہ سے

صبر و دل کراتی ہیں لیکن اس عمل میں اظہار کی سطح برابر ایک ایسی

بھگی اور متارگی، حسادگی اور راستگی قائم رہتی ہے جو محسوس

ہو کر بھی غیر محسوس ہی رہتی ہے۔

میرے بھی صنم خانے

کسی مصنف کے پہلے ناول کے متعلق عموماً یہ طرہ ہوتا ہے کہ اس میدان میں ناخبرہ کاری یا ناقصہ کاری کا احساس اس کی جملہ اور فنی تخلیقی قوتوں کو بروئے کار آنے میں ہار ج ہو گا اور اس لئے نا کام رہے گا۔ مناسب طور پر اردو زبان کے کسی ناول کا جائزہ لیتے ہوئے ہمیں یہ ذرا سوچ نہیں کرنا چاہئے کہ اس زبان کے نئے ناول نویسوں کے سامنے اس صنف ادب کا کوئی معیار ہی نہیں۔ سرشار کے قسان آزاد کو اردو کے ناولوں میں شمار کرنا میری نظر میں زیادتی ہے، شرتے تاریخی ناول لکھنے کی کوشش کی لیکن تاریخ کا نام مار دیا۔ ان کے ناولوں میں سب کے سب مسلمان فرشتے اور سب کے سب غیر مسلم خصوصاً عیسائی ناپاک ہیں۔ اور پھر ان کے ناولوں کے بیشتر ابواب میں بلبلیں بولن شروع کرتی ہیں تو کئی صغور پر براتی ہی چلی جاتی ہیں اور بادِ تحریر چلتی ہے تو رکنے کا نام ہی نہیں بنتی۔ شد الخیر بھی شرت کی ترقی یافتہ صورت میں وہ محض رقت کے بادشاہ ہیں۔ اور شکستہ پری ان کا محبوب موضوع ہے۔ البتہ نذیر احمد کو اصلاح پسندی اور خلاق پرستی کے شعف کے باوجود ناول کی تکنیکی تعمیر کا احساس ہے۔ پھر بھی ان کے ناولوں کو معیار قرار نہیں دیا جاسکتا، مرزا رسوا کا ناول امراد جان ادا غنیمت ہے، پھر مریم چند ہیں جن کے ناول گودان اور میدانِ عمل وغیرہ ہمارے سامنے اردو ناول کی ایک سنواری ہوئی ستھری اور اچھی تصویر لے آتے ہیں۔ پریم چند کے ناول آغا سفر کا بڑا مبارک شون ہیں، البتہ منزل نہیں قرار پاسکتے، اس کے بعد کرشن چندر کا شکستہ ہے، عصمت کا ٹیڑھی لکیر ہے، دیا پھر عزیز محمد کے کوئی نصرت

کے غیر فانی ناول پڑھے ہیں یا وہ خالص مشرقی تعلیم کے باعث ایسا کرنے کے قابل نہیں، میرے بھی صنم خانے کی مصنفہ میری افلاک کے مطابق انگریزی ادب کی ایم۔ اے ہے، اس لئے ہم اسے ناول کی تمیز کرداروں کے تضادم اور عام تکنیک سے پوری طرح آگاہ قرار دے سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ ہمیں یہ بھی دیکھنا ہے کہ وہ تاریخ کے کس دور میں ہے، اس کے آس پاس کیا ہو رہا ہے اور وہ اس سے کس زاویے سے اور کس حد تک متاثر ہے۔

”میرے بھی صنم خانے“ کا پلاٹ اودھ کے ایک بڑے زمیندار گھرانے کے گرد گھومتا ہے، اس گھرانے کے معتمد اور بزرگ افراد گرو پیش کی زبردست سیاسی و سماجی تبدیلیوں سے بے خبر ہیں بلکہ بے خبر بننا چاہتے ہیں، ان جوان افراد کو ان تبدیلیوں کے علاوہ اپنے نئے فرائض کا بھی احساس ہے مگر ان کے ذہنوں میں اپنے طبقے کی چند ایسی قدیم رچی بسی ہوئی ہیں کہ وہ خارجی زندگی کے بحرِ زخار میں غرق ہو رہے ہیں۔ ذہنی شناوری اور غوطہ زنی ضرور کرتے ہیں۔ اور اسی لئے ایک یورپی میں رہتے ہیں۔ وہ آراستہ پیراستہ یورپ میں صدیوں پر بیٹھ کر تیشیں، نقضاتی معنائیں لکھتے رہ جاتے ہیں۔ ہوتے ہوئے تغیر پذیر حالات کے تقاضے انہیں بالکل غیر ارادی طور پر اس بحرِ زخار میں دھکیل دیتے ہیں۔ اور یہی وہ مقام ہے جہاں سے ان کی زندگی کا، ان کے طبقے کا، ان کے اراکوں اور ولیوں کا اور ان کی بڑی ہی عزیز قدروں کا ایک بے پناہ المیہ شروع ہوتا ہے۔ قرۃ العین نے اس ایسے بلکہ ان بہت سے امیروں کو بڑی چابکدستی سے پیش کیا ہے، مگر یہ سب کچھ پیش کرتے ہوئے اس کا اپنا نکتہ نگاہ کیا ہے؟ وہ جس بات کو اتنی رقت اور دسوزی سے بیان کرتی ہے وہ اس قابل بھی ہے یا نہیں، اور اس المیہ کے جذبات لڑتے جاتے ہیں یا وقتی طور پر بھیگتے ہیں، اس بارے میں ہمیں بہت سے پہلوؤں کو مد نظر رکھ کے فیصلہ کرنا ہوگا۔

اس ناول کو ایک ”فیمیلی ساگا“ کہا جاسکتا ہے رکاش مجھے اس کا اردو مترادف مل سکتا، مناظر بڑی تیزی اور خوش اسلوبی سے بدلتے ہیں اور پھر ان مناظر کو مصنف کی مصلحت کے بجائے حالات اور تقاضے بدلتے ہیں اور اس لئے ”اتفاقات“ کے بجائے منطقی نتائج بن جاتے ہیں۔

کردار بے شمار اور متنوع ہیں، ان سب کی الگ الگ افتاد طبع کے باوجود انہیں گرفت میں رکھنا بہت مشکل تھا۔ شروع شروع میں ان کی دلچسپیاں ان کے مشاغل، ان کے نظریے، بالکل یکساں معلوم ہونے لگتے ہیں، لیکن ہرے ہرے (مصنف کے بجائے) حالات و واقعات ان کی پارٹیوں اور تہذیبوں اور طبیفوں کے تقابلات کے اوجہ عجیب مناظر پیش کرتے ہیں، وہاں سب

کردار ایک دوسرے سے الگ کھڑے ہیں۔ اُن کی راہیں الگ ہیں۔ اُن کی منزلیں الگ ہیں اور پھر اتنے الگ ہونے کے باوجود وہ ایک دوسرے کے کتنے قریب ہیں ایسی قرب اور یہی اخلاقیات اس ناول کا پلاٹ ہے، یہ کردار اپنے ماحول اور طبقے کی خصوصیات کے مد نظر غیر معمولی اور ایسا رمل انسان نہیں، ان میں کچھ ایسی پیوست اور جمود بھی نہیں۔ ایسے بھی ہیں جو مرنے کے باوجود نہیں مرتے ناول ختم کرنے کے بعد بھی اُن کی فنی آنکھیں کچھ کہتی ہوئی معلوم ہوتی ہیں، اور ان کا جیتا جیتا خون جسم کا سیاہ نہیں ہونے پاتا تقریباً سب بورژوا طبقے کے افراد ہیں، چند نچلے متوسط طبقے سے بھی تعلق رکھتے ہیں، لیکن ان کی حیثیت ثانوی ہے، نو جوان کرداروں میں بورژوائی غور و تنکبہ بھی بہت کم ہے، شاید اس لئے کہ قرۃ العین نے طبقہ داری رشتوں کی طرف توجہ ہی نہیں دی، وہ طبقاتی تضاد میں ان کرداروں کے اور بہت سے پہلو نمایاں کرتا، اگر قرۃ العین سے یہ تقاضا کیا جائے کہ اس ناول کے سب کے سب کردار عہد انقلابی کیوں نہیں اور عوامی تحریکوں میں کس کیوں شامل نہیں ہوتے تو یہ زیادتی ہے، ادیب اپنے کرداروں کے یقینوں اور ایمانوں کو غور اور کلیوں سے کیسے الگ ہو سکتا ہے، بڑے پھلے کردار ہر ناول میں آتے ہیں اور آنا چاہئیں، دیکھنا یہ ہے کہ ادیب کرداروں کے کس گروہ کا ساتھ دیتا اور کن قدروں کو اچھانتا ہے، وہ غیر جانبدار تو قطعاً نہیں رہ سکتا، "میں بھی صنم خانے" پڑھتے وقت جگہ جگہ یہ خیال چھین سی پیدا کرتا ہے کہ اس بورژوا طبقے سے ادھر بھی تو ایک دنیا ہے اور اس نے ہمارے فن کاروں کی طرف کتنی بے تابی سے ہاتھ پھیلا رکھے ہیں۔ اور یہ دنیا کتنی گنجان آباد اور کتنی دکھی اور اداس اور پھران دنوں کتنی خود آگاہ اور خود نگاہ ہو گئی ہے۔ یہ دنیا مانا ٹھیر میں پیادوں اور مزارعوں کی صورت میں ضرور دکھا رہی ہوتی ہے اور آخر میں دہلی کے پرانے قلعے میں سرخ کبلوں میں لپٹی نظر آتی ہے، مگر یہ جھلکیاں ایسی ہی ہیں جیسے ایک بھانگتی ہوئی موٹر دکھانے والے مووی کیمرے کو سڑک پیدل چلنے والے مسافروں کی تصویریں مجبوراً لانا پڑتی ہیں اور وہ یہ سوچنے کا موقع نہیں دیتا کہ ان کے پاس موٹر کیوں نہیں، اس عوامی دنیا کی تباہی اور بربادی ناول کے چند مرکزی کرداروں کو مجبور کر دیتی ہے کہ وہ اپنے سروں پر سے ماضی کا شبہنی تاج جھینک کر پرے پھینک دیں لیکن وہ اس سے زیادہ لچھ نہیں کرتے، وہ بورژوا کے بورژوائی رہتے ہیں، اسی لئے قرۃ العین کے اس ناول کی لیونس بہت محدود ہے، اور فی الحال ہم اسی محدود لیونس کو سامنے رکھ کر آگے بڑھتے ہیں۔

میں یہ فیصلہ نہیں کر سکا کہ اس ناول کا بیرونی کسے قرار دیا جائے، کرتن کو یا پتی چوہ کو، یہ دونوں کردار ناول کے ایک سرے سے دوسرے سرے تک چھائے ہوئے ہیں، دونوں وہیوں اور انگوں سے لہے پھندے ہیں، دونوں نے عام تعلیم یافتہ بورژوائیوں کی طرح اپنے لئے ایک ایک یوپیہ تعمیر کر رکھی ہے۔ روشنی (رخشنده) ناول کا مرکز اور محور ہے، پتی چوہ اس کا بھائی اور کرتن بھی اُسے بالکل سگی بہن کی طرح چاہتا ہے، یہ دونوں کردار ساتھ ساتھ چلتے ہوئے اچانک ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں۔ صرف یہیں سے کرتن کا پتہ بھاری نثر آنے لگتا ہے۔ وہ بھتی جا کر بھی روشنی کی بی بی کو اپنا عزیز مشترکہ اخیانہ بنوا دیتا، جاری رکھنے کی تلقین کرتا ہے، وہ کشمیر کے مہاراجہ پر بھی بنوا دیتا، کے لئے مضمون لکھنا نہیں بھرتا۔ اور پتی چوہ سچے سچے فرار ہو جاتا ہے۔ لیکن کرتن اور پتی چوہ کی موتیں کچھ ایسی مشابہ ہیں کہ کرتن کی غفلت اور پتی چوہ کی شکست خود وگی پھر سے ایک سچے پتہ جاتی ہیں۔

البتہ ناول کی بیرونی کے بارے میں دو رائیں نہیں ہو سکتیں۔ وہ صرف روشنی ہے۔ وہ قطعی صحت مند اور نارمل لڑکی جو آخر میں اپنی راہ سے ٹھٹھک کر بھی نہیں بھٹکتی اور جس کا کردار اتنا وضع، غیر مبہم اور حقیقی ہے اور اس میں کچھ ایسا شدید خلیہ ص ہے کہ یہیں سے مجھے اس ناول کے آؤٹ بائیوٹریکیکل ہونے کا شبہ ہوتا ہے۔

روشنی ایک بہت بڑی سی مگر بے حد حقیقی جذباتی بھول بھلیاں میں سے گذرتی ہے، اور ناول نگار پوری دیانتداری سے اس کا ساتھ دیتی ہے۔ روشنی 'میڈیٹریز پارٹی' کی ٹیڈ کی جان ہے، وہ ایک آزاد خیال اور انقلاب پسند انبانہ کی مضمون نگار ہونے کے باوجود اپنے بورژوائی مرتبے سے نیچے اترنا گوارا نہیں کرتی، مگر اس کا یہ مقام عجیب بے ضرر و معصوم لگتا ہے، اس کی وجہ میرے خیال میں وہی کرداروں کے حقیقی سے محبت بھی کرتی ہے تو کچھ ایسے انداز میں کہ کرتن اس پر جسم کھانے کا احسان نہیں کر سکتا، وہ اس قسم کا موقع ہی نہیں دیتی، اور جب محبت نے علاوہ اس کی کسی دوسری ترقیات بھی ناکام رہتی ہیں تو یہ لکھنؤ سے دور مانا ٹھیکریں سکون ڈھونڈتی ہے، ایک لحاظ سے یہ اس کا فرار ہے، مگر مانا ٹھیکر آکر وہ بیگانہ نہیں بیٹھی رہتی، دوسری بار جب یہاں آتی ہے تو یہاں فساد زدہ علاقوں میں فاصلا کام کرتی ہے اور اس کے بعد لکھنؤ سے بمبئی اور بمبئی سے دہلی اور دہلی سے لکھنؤ آکر اپنا سفر منظم کرتی ہے، یہ تمام سفر فراری اتار لئے ہوئے ہے، لیکن آہستہ آہستہ

قدم بہ قدم، اُس کے دماغ کے ارد گرد پھیلے ہوئے دھندلے چھٹنے لگتے ہیں اور آخر لکھنؤ واپس آکر یہ دھندلے کچھ ایسے ناپید ہو جاتے ہیں کہ حقیقت کی بے رحم چمک سے اس کی آنکھیں چن بھیا جاتی ہیں اور وہ ایک ایسی بلند بالا دیوار کی حیثیت اختیار کر لیتی ہے جو بہت سی منزلوں والے ایک عالی شان ایوان کے حل کر گر جانے کے بعد تنہا تنہا جھسی جھلسی کھڑی رہ جاتی ہے، جس سے ڈر بھی لگتا ہے اور جس پر رحم بھی آتا ہے، اور بد قسمتی سے اُسے دیکھ کر نئی تعمیر کا خیال تک نہیں آسکتا۔

روشنی اردو ادب کا ایک غیر فانی کردار بن سکتی تھی۔ بشرطیکہ قرۃ العین حیدر اسکی آخری چمکا چوند کو گرفت میں لے سکتی، اور اُسے یہ معلوم ہوتا کہ زندگی محض مکڑی کا جال نہیں اور انسان کبھی شکست نہیں کھا سکتا، اگر وہ شکست مان کر ہاتھ پاؤں توڑ کر بیٹھ رہتا، تو سہجائی بھی غاروں میں رہنے والے ابتدائی انسانوں سے کچھ مختلف نہ ہوتے، بہر کیف ہندوستان (بلکہ پاکستان) کا بھی جاگیردار طبقہ ————— متعلق حیات سے کسی حد تک آگاہ طبقہ روشنی میں مجسم ہو کر رہ گیا ہے۔ اور پھر روشنی ایک عام انسان ہے، وہ سلیم سے یہ بھی نہیں کہہ سکتی کہ وہ اس سے محبت کرتی ہے، اور یہ بھی برداشت نہیں کر سکتی کہ کسی اقرار کو وہ لکھنؤ آسکے یا جب آئے تو اس کے پاس تک نہ بیٹھے، اس سے کوئی گہبیرہ معنی بات ہی نہ کرے، وہ روتی ہے اور پھر ایک ثانئے میں آنسو پونچھ کر "میڈ میٹرز پارٹی" میں شامل ہو جاتی ہے، وہ ایک بار اپنے "سر میں بیٹا" پر سے بھی اتارتی ہے، وہ کہیں روز "جس سے بات تک کرنا اُسے گوارا نہیں، آخر کار اُس کی میزبان بنتی ہے۔ یہاں ہمیں قرۃ العین حیدر کے معمولی سے طبقاتی احساس کا پتہ چلتا ہے۔

کرن اور پی جی کے بارے میں پہلے مختصر طور پر کہا جا چکا ہے، کرن جو ایک دنیا گھوم آیا ہے، صوفائی ہے، وہ انڈونیشیا اور چین تک ہو آتا ہے، اُس کے بڑے پاکیزہ "اسیڈل" ہیں اور پھر وہ گنتی کر چاہتا ہے اس لئے کبھی کبھی اس کا "موڈ" خراب ہو جاتا ہے، روشنی لب لباب کو وہ شاید اس کے ایمانی پی جی سے بھی زیادہ چاہتا ہے، کرن ایک عظیم انسان ہے اور اس کی عظمت اس کی صحت تک قائم رہتی ہے۔

پی جی خوش باش اور پیپی گو لکی قسم کا انسان ہے، مگر اپنے ایک دوست حفیظ احمد کی پوری بین بیوی کرٹائل سے دبا رہا تعلق خاطر جب ابل کر ظاہر ہوتا ہے اور اسے فاش شکست کا

اور ڈاکٹر لینا دینا کرتی تھیں، بعض منفرد خصوصیات خاص انسانی خصوصیات کی وجہ سے
 کردار نگاری کے عمرہ نمونے معلوم ہوتے ہیں، مگر روشنی کرن اور پی تچہ کے بعد جو کردار
 مسادی اہمیت سے نادر میں چلتے پھرتے ہیں وہ چودھری شمیم، ڈاکٹر سلیم، قمر آرا، شہلا
 حسن، انور اعظم، زینت ریاض، کوئین روز، خورشید، پور، لالہ اقبال نرائن اور پھر کنوڑہ
 صاحب اور کنوڑہ رانی ہیں (ناموں کی ترتیب سے قطع نظر)

کنوڑہ عرفان علی خاں، پی تچہ، پرتو اور روشنی (درخشندہ عرفاں) کے باپ ہیں، اور ماضی کی
 بڑی بیکاری یادگار یہ اپنے محبوبے ہوئے صوفے پر بیٹھے قانون شیخ "اور شہزاد شریف" اور
 حافظ اور بعلی سینا کا مطالعہ کرتے ہیں، فیروز سے اور عقیق کی بہت سی انگوٹھیں پہنتے ہیں،
 پیچچان گڑا گڑا تے ہیں، کبھی کبھی ڈنڈوں میں شریک ہوتے ہیں یا گورنمنٹ ہاؤس کے ایٹ
 جومز میں۔۔۔ ایک افسانہ فراموش نئی نسل "کو جاگیردارانہ نظام کے خلاف
 نعرے لگاتے سنتے ہیں اور بالکل متاثر نہیں ہوتے، معراکزہ یوں سے کبھی کبھی شہر چھوڑ
 جاتے ہیں اور اپنی کھوکھل آن بان کا تحفظ فرماتے رہتے ہیں، ریاست کے کاروبار سے بھی
 الگ رہتے ہیں کیونکہ یہ کام کنوڑہ رانی نے لالہ اقبال خاں کی مدد سے سنبھال رکھا ہے،
 ان کی زندگی میں کوئی حادثہ رونما نہیں ہوتا اور جب حالات فوری پٹا کھاتے ہیں تو وہ
 اپنی شواہت، ناموس، وضع داری اور نوابی ٹکٹ کے ریت کے محل کوڑنے سے نہیں روک سکتے
 پرانے انگریز گورنروں (جن میں مغربی پنجاب کے آخری انگریز گورنر موڈی بھی شامل ہیں) کو بچھڑے
 ہوئے محبوبوں کی طرح یاد کرتے ہیں اور ایک روز جب ڈھلتے دن کی زرد روشنی مان ٹھہرے ان
 کے کمرے میں لٹکی ہوئی گرو آلود تصویریں پر مشتمل ہو کر گرنے لگتی ہے، تو وہ بڑے سکون کتاب
 ایک طرف رکھ کر اور دیوار کی طرف کروٹ بدل کر انتقال ہو جاتے ہیں قرۃ العین نے کنوڑہ صاحب
 کے چپکے میں پرانے جاگیر نظام کو جو صورت بخشی ہے، وہ اپنے باریک سے باریک خطوں اور
 خصلوں اور رنگوں کے ساتھ بڑی مکمل ہے اور کنوڑہ صاحب کی یعنی پرانے زمینداری نظام
 کی اس چپ چاپ موت کا قرۃ العین نے شبہ نہیں پڑھا، صرف موت کی افسانہ
 دہ ہے۔

کنوڑہ رانی سلطنت آریگم، تیں ہر وقت جائے نماز پر ہی بیٹھی نظر آتی ہیں، وہ ہیں
 لالہ اقبال نرائن سے ریاست کے انتظامی امور کے بارے میں باتیں کرتی ہیں اور وہیں سے

پیچو اور روشنی کو احکام بھیجواتی ہیں، اور پیچو اور روشنی کے رشتوں کی مہم سر کرتی رہتی ہیں۔ ہمیں
 میں ایک آدھ بار فلاو روشنی کی صدارت فرمائی جاتی ہیں، صرف دوپہر کو خاصے کے وقت کنٹر
 صاحب کی اذن باریابی دیتی ہیں، انہیں پیچو اور پیچو سے محبت ہے، اس لئے کہ روشنی ان سے
 سینئر کیمرچ پاس کرنے کے بعد تک جدار ہی ہے (روشنی کنٹر صاحب کی چینی ہے) اگر ریاست
 کا کوئی اوق کام درپیش ہوتا ہے اور کنٹر صاحب سے استمداد کی ضرورت محسوس ہوتی ہے تو
 کنٹر رانی انہیں یہ کہہ کر چٹکیوں میں اڑا دیتی ہے "ای کا جانت ہیں، اے بس اب رہے دیو"
 سندیلے کا چوہہ دھری شمیم ان کا کوئی بہت دور کا عزیز ہے، کوشش کرتی ہیں کہ روشنی ان سے
 شادی کرے، ناکام ہو کر وہ روشنی کو پھٹکا رتی ہیں اور جب کنٹر صاحب مر جاتے ہیں تو چوہہ
 سے خود ہی شادی فرما کر سندیلے تشریف لے جاتی ہیں۔ جاگیر دارانہ ذہنیت کا ایک
 اور بڑا نمونہ ہے۔

شہداء حمل اس ناول کا ایک اور سچا اور باقی رہنے والا کردار ہے۔ یہ گھنگھریلے باؤں
 والی شاعرہ بہت بنتی ہے، اور بننے کے باوجود بہت قابل رحم رہتی ہے، مڈل کلاس کی ایک
 ایسی بڑی جو اپنے بورژوا طبقے کے طور طریقے اختیار کرنے کے لئے کتنے سوانگ بھرتی ہے مگر
 اُسے ہاتھ، یہ اس کی زندگی تھی اتنی بے رنگ اتنی بے مزہ۔
 یہ ٹریک مڈل کلاس۔ یہ گھسا ہوا بورژوا طبقہ۔ والی ڈبلیو سی
 اے میں رہنے لگتی ہے، مغربی رقص سیکھتی ہے، بڑی بڑی شخصیتوں سے بڑے گہرے مطالعے
 کا مظاہرہ کرتی ہے، شاعرانہ موڈ "طاری" کرتی ہے لیکن آخر میں۔ اب سب ختم ہو
 ہو گیا۔ سب ختم ہو گیا۔ کہتی اور محبت و رفاقت کے لئے ہاتھ پیر مارتی پس منظر میں
 چلی جاتی ہے۔

اس کے ساتھ زینت ریاض ہے، جو چونتیس برس اور چار مہینے کی ہے لیکن بڑے
 کھاٹ سے چوبیس سالگرہ مناتی ہے، بے تحاشہ میک اپ کرتی ہے، شادی کرنے کے لئے
 بڑی مایوسانہ کوششیں کرتی ہے، "سیڑھے کلب" کی نشستیں بڑی پابندی اور اہتمام سے
 منعقد کرتی ہے، لیکن اس کلب میں شامل ہونے والے کھوکھلے اور بے روح سپرائزنگ کل
 قسم کے لوگوں میں سے کوئی اکسفرڈ چلا جاتا ہے، کوئی یورپ کی سیر سے واپس ہی نہیں آچکتا،
 کوئی اس سے متاثر ہونے کے بجائے اُس سے پوچھتا ہے: "آپ کو یہاں یہ گھوڑا پسند ہے؟"

موندھے پر بیٹھا، ٹانگ پر ٹانگ چڑھائے زردہ پھانکتا نظر آتا ہے۔

اب آخر میں کرتن اور پیچو کا جھگڑا پیدا ہوتا ہے، ڈاکٹر سلیم اور چودھری شمیم میں سے "ولین" کون ہے! دونوں بے انتہا سنگ دلی کا مظاہرہ کرتے ہیں، مگر سلیم میڈیٹر پارٹی میں گھس کر بیٹھتا ہے اور چودھری شمیم باہر سے یلغذ کرتا ہے، سلیم پراسرار ہے اور چودھری شمیم بالکل "ڈائنگ" سلیم دوست بن کر آتا ہے اور شمیم دھمکی بھی دے دیتا ہے، لیکن سلیم اگر روشنی کے بیٹے قرار آئے سے محبت کرتا ہے، تو اس کے حق میں یہ ضرور کہا جاسکتا ہے کہ اس نے روشنی سے کبھی غیر معمولی تعلق نہیں بڑھایا، وہ روشنی سے بھی اسی طرح ملتا ہے جیسے گئی، ڈاکٹر اور کرسٹابل سے، مگر شمیم کٹر رائی کو لکھتا ہے کہ اسے فریڈی میں قبول کیا جائے۔ اور پھر ناکام ہو کر کنوینائی ہی سے بیاہر چا کر سندیلے چلا جاتا ہے، وہ لکھنؤ کی سڑکوں پر اپنی پرائی فود ڈکار کھڑکھڑاتا پھرتا ہے۔ بڑے بھڑکیلے رنگ کے کپڑے پہنتا ہے، اور جب روشنی کا ذکر آتا ہے تو کہتا ہے "بڑی فاسٹر پیس لونڈیا ہے!" — اس ایک فقرے ہی سے اس کا کردار نمایاں ہے،

اور سب سے آخر میں امبرپور راج کا اتورا عظیم جسے گلیمر بوائے کہتے ہیں، اور یہ بڑا مناسب نام ہے، ایک زوال پذیر طبقے اور ایک لٹے ہوئے رجسٹریٹر سے کا بڑا "بھڑکیلا سامان"۔ بچتے ہوئے چراغ کا آخری "لشکارا" وہ آخر کچھ ایسا قابلِ رحم ہو جاتا ہے کہ شہلا رحمن اور زینت ریاض کی صفت میں کھڑا نظر آتا ہے۔

یہ میں اس محدود دنیا کے کردار، جنہیں گرفت میں رکھے رہنا بڑا مشکل کام تھا، مگر قرۃ العین کردار نگاری کے معاملے میں کامیاب رہی ہے۔ میں کرداروں کی تفصیل میں اس لئے گیا ہوں کہ سارے ناول کا محور اس کے کردار ہی ہوتے ہیں، اور ان ہی کی خوبیوں اور خرابیوں سے ادب پارے میں زندگی کی چمک چمک نظر آسکتی ہے میڈیٹر پارٹی ان لمیٹڈ، یعنی غفران منزل کے ان مردوں عورتوں کو محض اس لئے قابلِ اعتناء سمجھنا کہ ان میں سے جاگیردار طبقے کے افراد ہیں، ان کے نظریات و جذبات معلوم کئے بغیر انہیں زردینا بددیانتی ہوگی، اور یہ سب کون ہیں؟ اور کیا کرنے میں ہوتے ہیں؟ یہ خود قرۃ العین سید کی ذہنی نشیہ!

وہ طرح طرح کے رنگ تھے، رنگ مملوں میں پہنے والے، ایک بار اور راجکماریاں تھیں، اور نیپتی مٹی پر پیدل گھومنے والے نوجوان تھے اور سفید ساریاں پہنے ہوئے نکھوں والی سڑکیاں تھیں جن کے بالوں میں جوتی کے شگرے سجے تھے، مٹی کے چرخوں کی جھلکتی روشنی میں ان

کے دل دھڑک رہے تھے، اور ان کے چہرہ پر امید اور ایسا ہی اور بے یقینی اور خود اعتمادی کی پرچھائیاں آنکھ مچولی کھیل رہی تھیں، وہ بہت کچھ سوچتے تھے، بہت کچھ کر چکے تھے، انہیں ابھی بہت کچھ کرنا تھا۔ ان کے چاروں طرف ایک بہت بڑی اندھیری دنیا پھیلی ہوئی تھی، اس دنیا سے وہ رٹنے آئے تھے، اس دنیا کے لئے انہیں ابھی اور بڑھنا تھا، ان کے درمیان انقلابی خیالات والے بھی تھے، اعتدال پسند بھی، اور قنوطی بھی، بہت سے اپنے میں ہمت نہ پاتے تھے، کہ جو کچھ وہ سوچتے ہیں سب کہہ اور کر ڈالیں، بہت سے ہر سے اپنی بات منوانا چاہتے تھے، وہ اپنی چھوٹی چھوٹی شکستوں اور نا کامیوں کے عادی ہو چکے تھے، پھر بھی اُن سب میں ایک جذبہ تھا، ایک ہمت تھی، زندگی کی حرارت تھی، ایک جھوٹے سے گروہ کی زندگی کی نہیں، یہ کروڑوں انسانوں کی زندگی تھی، اس میں گرمی تھی، طاقت تھی، دیوانگی تھی، زندہ رہنے کا عزم اور مستقبل کی اچھی طاقتوں پر بھروسہ، ان کے قائلوں نے بڑے بڑے معرکے فتح نہ کئے تھے۔ ان کے آگے بڑھنے سے جو ریکھائیں بن رہی تھیں ان کو نئی اندھی اندھیری آندھیاں مشاق جاتی تھیں، لیکن وہ ہمت نہ ہارتے تھے، وہ چھوٹی چھوٹی باتوں سے خوش ہو جاتے تھے، یہ نوجوان لوگ اس کے شائع کئے ہوئے رسالوں اور مضمونوں کی اپیل ان کی آرٹن آؤٹ کی نمائندگی کے جہوم، ان کی تنظیم کی ہوئی ہڑتالوں اور مظاہروں کی کامیابی، ان میں سے بہت سے قید کی مصیبتیں جیل مکے تھے بہت سے پولیس کی سنگینوں کا مقابلہ کر چکے تھے..... ان کے سامنے ایک آدرش تھا، ایک شعور تھا، ایک خیال تھا۔ اس آدرش کے لئے اب تک بہت خون بہایا جا چکا تھا۔ دنیا کے سامنے نظریں نیچی کرنی پڑتی تھیں، ملل اور روتہ ملل کے چکر میں پڑ کر ایک عالم دیوانہ ہوا جا رہا تھا، بہت دفعہ ایسے وقت آئے تھے کہ ان کی ہمتیں ان کا ساتھ چھوڑ دیتیں، ان کے جی جھوٹے ہو جاتے..... لیکن وہ مٹی کے دیئے پھر جل اُٹھتے۔ ان کا جذبہ پھر واپس آ جاتا..... غالباً یہ شدید قسم کی جذباتیت تھی، لیکن جذباتیت کمزور قافی انسانوں کے لئے بہت بڑا سہارا ہے، انسان محض مشین ٹن کبھی نہیں بن سکتا۔

ٹالسٹائی نے آرٹ کی تعریف کرتے ہوئے لکھا تھا کہ آرٹ ایک ذریعہ ہے جذبات کو متاثر کرنے کا۔۔۔۔۔۔ یہ تعریف ایک حد تک صحیح ہے لیکن سوال یہ ہے کہ جذبات کس انداز، کس زاویے سے متاثر ہوتے ہیں، صرف اس طرح اچھے اور برے ادب کو پرکھا اور پہچانا جاسکتا ہے۔ فرانس کا جین پال سارتر بھی تو بڑا ادیب ہے، وہ بھی تو جذبات کو متاثر کرتا ہے، لیکن اس کے زاویہ نگاہ

اب اگر اس اداسے کا تذکرہ کرتے ہوئے مصنف اُسے قائم رکھنے کی آرزو کی مرکب نظر آئے اور زوال پذیر بورژوازی کا تجزیہ صرف ایک دیانت دار بورژوا کی حیثیت سے کرے تو ہم اسے کسی صورت میں ترقی پسند اور خلاق ادیب نہیں کہہ سکتے، قرۃ العین کوئی ایسا موقع ہاتھ نہیں جانے دیتی جب اس استعمالی اور نوپنے کھسوٹنے والے طبقے پر بھرپور نکتہ چینی اور طنز کیا جاسکے۔ رخشندہ آن لک: کا تازہ پرچہ اٹھاتا ہے۔

————— راجکمار کی فلاں کا یہ لیورسٹ جو مشہور ریپولش آرٹسٹ مادام فلاں نے تیار کیا ہے، مسٹر فلاں اور بیگم فلاں جو یہ گر میاں کشمیر میں گذار رہے ہیں، مس فلاں جسہوں نے راجکمار فلاں کے ساتھ اس چیتے کا شکار کیا۔ تاج اور دنگڈن کلب اور گھرگ کی پارٹیوں کے گرد پ————— اصل شکلوں کے فوجیوں اور ان کی چارمنگ "دلہنیوں کی تصویروں میں یہ بچاریوں لوگ ————— یہ بچاری دنیا —————

یہ بچاری زندگی —————

ایک اور جگہ ناول کا پورا باب ان مصنوعی لوگوں کے لئے جیسے وقف کر دیا گیا ہے۔ (۳۱۲ سے ۳۱۸ تک) اس کی ابتداء "اوڈیٹر ڈیٹر" لاکٹ از فنی" سے ہوتی ہے۔ اور یہ الفاظ مندرجہ ذیل ہر پال ادا کرتی ہیں، وہ ایک آئی سی ایس کی بیوی ہیں اور پام کے دفین کے نیچے سبزی کی آرام کرسی پر بیٹھی ہوئی لیورسٹ کے ایک چتے کو اپنی چھوٹی سی خوبصورت ناک کے قریب لے جاتی ہیں، اور زندگی کے بارے میں یہ عظیم فلسفیانہ نظریہ بیان کرتی ہیں "لائف از فنی" وہاں بیگم اصغر امام ہیں جو برج کے کھیل کو ازلی اور ابدی برج کہہ کر اپنی طبع شدہ زندگی کا بھانڈا بھوڑ دیتی ہیں، ڈاکٹر سلیم کے چلے جانے کو وہ سب یوں محسوس کرتی ہیں جیسے سلیم ان سب کا محبوب تھا۔ اور وہ سب اس کی تاک میں تھیں، اور پھر راجکمار کی کمل گڈھ تشریف لاتی ہیں، وہ ایک تازہ ترین خبر سے لدا ہوئی ہیں۔ سلیم جسے فیروالی لڑکی کے ساتھ موٹر میں گھومتا دیکھا گیا! ————— اور رین کروہ سب معزز اور اونچے درجے کی خواتین اپنے اپنے نشیمن کے گلاس ایک ساتھ زور سے میز پر رکھ دیتی ہیں اور مندرجہ ذیل ہر پال کا فلسفہ سب کے آڑے آتا ہے "لائف از فنی" ————— یہاں "از" پر زور دیا گیا ہے یعنی یہ کائنات

مشکن تھیوری ثابت ہو کے رہی! ————— اور دھڑا دھڑا اس کے اسکنڈس کی باتیں ہوتی ہیں،
 پی تو، اور۔ اجہ امداد اور کرسٹابل حقیقت امداد اور خوشنہدہ عرفان ————— اور پھر یکم اصغر
 امام جو شروع سے مری بیٹھی ہیں، "فضا کے مکمل سکوت ہے" "اک کر" "مفصل گرمی مفصل کے لئے" "شانتی کی تین"
 والے بہت بڑے آرٹسٹ اد شیر لہری کے انتقال کی خبر سناتی ہیں اور پھر جس انداز میں یہ محرز فراموش
 اتنے بڑے فن کار کی موت کا رد عمل واضح کرتی ہیں، وہ بے انتہا دردناک ہے اور قرۃ العین مسودہ
 کے موثر طنز کا نمونہ، ایک صاحبہ صرف پیچ پیچ پیچ پر گفتگو کرتی ہیں، دوسری معلوم کرنا چاہتی ہیں
 کہ کیا لہری نے کسی رو مینٹک طریقے سے خودکشی کی؟ دوسری کہتی ہیں اور بڑی حسرت سے کہتی ہیں:
 اسے نہیں پڑنا ڈیئر، محض ہارٹ فیل! ————— "پوڑ پوڑ مسٹر لہری! ————— اجماعی کسل گڈھ
 کشن پر سر رکھے ہوئے کہتی ہیں اور پھر کیا وہ خوبصورت بھی تھے سکینہ ڈارنگ؟" لیکن اس کے بعد
 چند راہری ہر پال کے توان الفاظ میں تو "میسے" بھی منہم خانے کی مصنفہ نے طنز کا زہر بھر دیا
 ہے: "مجھے ضرور مامند کروادینا سکینہ ڈارنگ، میں ہری سے کہوں گی کہ کلچر سوسائٹی کے اگلے ڈیزپر
 مسٹر لہری کی اس بے وقت موت پر ایک ریزولوشن بھی پاس کروادے!" ————— یہ "مجھے
 ضرور مامند کروادینا" اور پھر ڈیزپر ————— اور پھر کلچر سوسائٹی کے ڈیزپر ————— اور پھر اتنی عظیم موت پر ریزولوشن
 بھی پاس کرانے کا خیال ————— اس فیمنی ڈریس شر کے کرداروں کو اس کو کھیلے بورڈ دا طبقے کی
 ریاکاری کو ضرور ریکارڈ میں آنا چاہئے تھا، اور قرۃ العین نے ہماری سماجی تاریخ کی ضرورت کو بڑی
 دیانت سے ریکارڈ کر دیا ہے اس باب میں طنز آگے چل کر اتنا کہ پہنچ گیا ہے: "آرٹسٹ بے مدد دل چپ
 ہوتے ہیں" پر بحث ہو رہی ہے تو سانی جے پال سنگھ ایک لطیفہ ارشاد فرماتی ہیں۔ اب ان ہی مسٹر لہری کو
 دیکھا تم نے، میٹھے بٹھائے خواہ مخواہ کو مر گئے، "اڈا میسٹر!" اور یکم اصغر امام "اپنا نازک باریک آواز
 میں" "ہنس کر اس لطیفے کی داد دیتی ہیں" "اڈا میسٹر" ————— "اڈا میسٹر" ————— "سینہ ڈارنگ یو ڈویک
 می لاف!"

گنہ صاحب اور کنور رانی کے کردار بھاسے خود اس طبقے پر بڑا پیڑہ زور اور گہرا طنز ہیں، ان
 دو کرداروں میں یہ طبقہ اور اس کی زوال پذیری اور اس کا کھوکھلا پن سب خصوصیات جسم ہو کر
 رہ گئی ہیں۔

کسی جگہ مصنفہ نے اس ناول کے "مین سین" "عفران منزل کے ذریعہ پوری بورڈ روایت اور جاگزیرائی
 پر طنز کئے ہیں۔ ایک تو اس عمارت کا پڑانا بن اور پھر ملکڑی کے ذینے تھے منہ پر بچھے ہوئے قالین

اب بالکل گھس چکے تھے۔
اس کے علاوہ ایک اور مختصر سا اقتباس دیکھئے۔

”خاندانوں اور انسانوں کا یہ اور نچاپن ایسے بڑھا

کوالٹی، یہ حسب نسب اور ارسمٹو کریسی کے سلسلے انسان

بہن گویا نمائش کے کتے یا ریس کے گھوڑے ہیں جن کے سلسلے

نسب اور کوالٹی کے اظہار سے ان کی قیمتیں چکائی جاتی ہیں۔“

ان کے علاوہ روشنی کا زور دار کردار ہے، پھر رکن ہے، اور گئی ہے، اور پی تو ہے، کہانی
بڑے زور سے بلندی کی طرف لپکتی ہے، بڑے حسن اور بڑی پھرتی اور چستی سے، بلندی پر جا کر
جب اترتی ہے تو اس میں دلکشی ہے، دلگدازی ہے، رقت ہے۔ لیکن میں یہ کہے بغیر نہیں رہ
سکتا کہ اس میں ایک کمی کھلتی رہتی ہے ہم آگے بڑھتے ہیں مگر کمی کا احساس قائم رہتا ہے۔ ہم ناول
ختم کر لیتے ہیں مگر کمی بدستور چھتی رہتی ہے، یہ کمی کیلئے؟ وہ کون سا کتہ ہے جو رہ گیا ہے یا جس
پر قرۃ العین نے پوری توجہ صرف نہیں کی؟ یہ امید کی قوت کی کمی ہے، یہ رجائیت کی کمی ہے،
اور ایک بہتر نظام حیات کے شعور اور امنگ اور ولولے کی کمی ہے اور یہ بہت بڑی کمی ہے۔
قرۃ العین شاید یہ تو نہیں چاہتی کہ کنوڑ صاحب اور کنوڑ رانی والا زمیندار نظام پھر سے
تازہ دم ہو جائے اور لاکھوں انسانوں کا لہو ان کی زعفران منزلوں اور ان کے کردار اراجوں اور ان
کے کلبوں اور ہوٹلوں کی آبیاری میں کام آئے، وہ اس نظام کا ماتم بھی نہیں کرتی، صرف اس کے
سکرات کے عالم بلکہ اس کے اشتعال کی اطلاع دیتی ہے! ہمیں کنوڑ صاحب پر رحم نہیں آتا، ہمیں کنوڑ
رانی سے بڑی شدید نفرت ہو جاتی ہے زمینداری نظام سے بھی گھن آنے لگتی ہے، ہم بڑی ظالمانہ
اور قدامت پسندانہ قدروں کے محل کو دھڑام سے گرتا ہوا بھی دیکھتے ہیں۔ مگر اس سے آگے کیا ہے؟ کرن
کا ماتم ہے جو ایک انقلابی نوجوان تھا، مگر کرن کا انقلابی نظریہ خالص بورژوائی ہے، اپنی تو کا ماتم ہے جو
ایک مذہباتی نوجوان تھا، مگر یہ جذباتیت فرار کا دوسرا روپ ہے، ادھر لہری کا ماتم ہے جو مصوڑ تھا،
مگر اس کی مصوری کرن کے انقلاب اور پی تو کے جذبات سے کچھ مختلف نہیں تھی، خورشید پر طغز ہے
جو کمیونسٹ بن کر گھر سے بھاگ آیا تھا، مگر آخر میں اُس نے سوچنا چھوڑ دیا تھا، روشنی کی ذہنی تباہی
پر اظہار انوس ہے، وہ ایک تیز و طرار اور باہمت بڑی ہے مگر آخر میں وہ صرت غلامیں گھورتی رہ
جاتی ہے، معلوم یہ ہوتا ہے کہ قرۃ العین کو میرا نے جاگیر وادوں اور زمینداروں سے تو نفرت ہے، مگر ان

کی نئی نسل سے اسے ہمدردی ہے، اور وہ انہیں ان کے بلند و بالا بینادوں پر سے اُترتا بلکہ
 اُترتا ہوا انہیں دیکھ سکتی یہ عجیب و غریب تضاد قطعی نہ پیدا ہوتا اگر ناول کے کرداروں کا ^{CONFLICT}
 (تصادف) لمبقاتی ہوتا، محض ذہنی اور جذباتی نہ ہوتا، اور قرۃ العین کو اس مسلمہ حقیقت کا علم ہوتا
 کہ ہمارے جذبات، ہمارے افلاقی مفروضے، ہماری سماجی قدیم، ہماری تہذیب اور ہمارا کل پر سب
 ہمارے خارجی حالات کی تخلیق ہیں۔ وہ ہمارے طبقہ داری رشتوں کے نتائج ہیں۔ قرۃ العین یقیناً
 زمینداری نظام پر طنز کرتی ہے، لیکن یہ طنز لمبقاتی تضاد سے زیادہ نمایاں ہو سکتا تھا، پھر یہ طنز
 بڑی حد تک اپنا اثر کھو بیٹھتا ہے جب کنور صاحب اور کنور رانی سے نفرت کے ساتھ ساتھ پی تو
 اور روشنی سے پیار کا احساس ملتے ہے، یہ پیار جاندار بھی ہو سکتا تھا اگر ناول نگاران کرداروں کو
 موت اور بایوسی کے اندھیرے میں نہ دھکیل دیتی، اور ناول کے نوجوان کرداروں کو زعفران منزل
 اور کروا باراج سے الگ کر کے دیکھتی اور پھر یہ نوجوان کردار ناول میں مرکزی حیثیت رکھتے
 ہیں اس لئے ناول کے مجموعی تاثر کو وضع کرنے میں ان کا بڑا دخل ہے، کسی مقام پر بھی ان نوجوان
 کرداروں کے نظریات میں تبدیلی یا انقلابی کیفیت کا احساس نہیں ہوتا، اس کی وجہ
 محض یہ ہے کہ قرۃ العین نے سماج کی لمبقاتی تقسیم کا گہرا مطالعہ نہیں کیا، اور یہ اس
 ناول سے بھی بڑی ٹریجڈی ہے، یہ بات بھی نہیں کہ قرۃ العین زندگی کے نئے تقاضوں سے
 بے خبر ہے، یا غوام سے ریگانہ ہے، یا ہندوستان و پاکستان کے برسرِ اقتدار طبقے کی حکمت
 عملوں کے خلاف کچھ نہیں کہتی یا ان کی ماقبت نااندیشانہ اقدامات پر صاف کرتی
 ہے، نہیں!

”اور ہم تو آزادی کے دیوانے تھے کہہ سکیں
 جتنا کہ رہیں سہیں کے ڈھنگ کا محیار اور مجاہد، ہمارے مری
 آرزو تھی کہ کوئی جاہل اور بیہوش کام نہ رہے، اقتصادی
 اور طبقاتی کش مکش اور جہالت کی مجبوریوں سے ہم
 جھٹکارا یا جائیں، غوام جس کے پاس کچھ نہیں رہے، جو
 خود کچھ نہیں ہیں اپنے دکھوں سے محبت حاصل کر
 سکیں۔“

لیکن ان دکھوں کا مداوا کیا ہے؟ غوام کس طرح جہالت اور دوسری مجبوریوں سے

چھٹکارا حاصل کر سکتے ہیں ؟ قرۃ العین کے پاس اس کا نہ کوئی جواب ہے اور نہ علاج ،
 یہی کمی ناول کے مجموعی تاثر میں یوں الجھ جوتی ہے جیسے مکھن کے گولے میں ایک لمبا سا بال ! وہ
 ۵ اگست ۱۹۴۷ء سے پہلے کانگریس اور مسلم لیگ کے بڑے چھوٹے رہنماؤں کی خود غرضیوں
 اور عوام کے لہو سے ہولیاں کھیلنے کو بھی بے نقاب کرتی ہے اور واضح انداز میں بتاتی ہے کہ یہ سب
 کچھ ہوا تو کیوں ہوا۔ اور اس میں بورڈ والیڈروں ، پنڈتوں اور ملاؤں کا کتنا ہاتھ تھا۔ وہ موجودہ
 ”پارلیمانی جمہوریت“ سے بھی مطمئن نہیں ، برسرِ اقتدار طبقہ سے بھی شاک ہے۔ لیکن ایسا کیوں کہ وہ مکمل
 اردوں اور ان سبھی الجھنوں کا ایک ڈھیر — ایک گورکھ دھندہ چھوڑ کر ناول ختم کر دیتی ہے ،
 اور اتنے بھر کیلے اور ابلتے ہوئے موضوع کو بہت حد تک سرد اور کولڈ“ چھوڑ دیتی ہے ، ناول میں وہ
 میں جو پورے نہیں ہوئے ، عقدے ہیں جو حل نہیں ہوئے ، تضاد ہیں جو متصادم نہیں ہوئے ۔
 کہیں کہیں تو یہ گمان بھی ہوتا ہے کہ قرۃ العین کی دو شخصیتیں ہو گئی ہیں ، اگرچہ میں ایک
 انسان کی دو شخصیتوں کا قائل نہیں ہوں ، لیکن قرۃ العین کے خیالات کا تضاد کچھ ایسا ہے کہ محض
 ایک نکتے کی وضاحت کے لئے وقتی طور پر اس تقسیم کو قبول کر کے آگے بڑھنا ہو گا — ناول نگار
 کی ایک شخصیت نے زمیندار طبقے کی مصنوعی زندگی کا آپریشن کر دیا ہے ، دوسری شخصیت کو
 اس طبقے کے مٹ جانے کا ہلکا سا افسوس ہے ، ناول میں عوام سے جو ہمدردی کی گئی ہے
 وہ بھی کہیں کہیں ذاتی ہو کر رہ گئی ہے ، معلوم ہوتا ہے یہ ہمدردی قرۃ العین کی ہے ، میسر
 بھی صغیر خانے کی مصنفہ کی نہیں اور پھر ان کی مشکلوں کا بھی کوئی علاج نہیں ، نیو نیورلینڈ والے
 پیٹرین کے اس انسان کا سطرہ مثل تو واقعی نہیں جو بھیڑیوں کی طرت اُلٹے قدموں
 بھاگ کر انہیں ڈراتا تھا ، کیوں کہ قرۃ العین کا سیاسی شعور کچھ ایسا ناپختہ نہیں معلوم ہوتا ،
 مگر اس طبقے کو عوام کی تباہی و دیرانی کی ذمہ داری سے الگ نہیں کیا جاسکتا جس کی موت
 اس ناول کا موضوع ہے ، اور قرۃ العین یہ ذمہ داری اس طبقے کے سن رسیدہ کرداروں پر ضرور
 ڈالتی ہے ، مگر نوجوان کرداروں کے یوٹوپیا پر کوئی الزام نہیں دھرتی ، قرۃ العین تو بیسیویں صدی
 کی ناول نگار ہے ، سولہویں صدی میں شیکسپیر کا کنگ لیئر بھی ایسے حالات سے متاثر ہوئے بغیر
 نہ رہ سکتا تھا ، اُس نے بھی کہہ دیا تھا کہ :

POOR NAKED CREATURES, WHERESOEVER YOU ARE,

THAT BIDE THE PELTING OF THIS PITILESS STORM,

HOW SHALL YOUR HOUSELESS HEADS AND UNFED SIVES,
YOUR LOOPED AND WINDOW'D RAGGEDNESS DEFEND YOU
FROM SEASONS SUCH AS THESE? O, I HAVE TA'EN
TOO LITTLE CARE OF THIS.

میں یہ نہیں کہتا کہ نور صاحب یا کسی اور کردار کو کنگ لیسر کے سے الفاظ کہنا چاہئے تھے، مگر ہمیں اس صدی کے فن کار سے یہ توقع ضرور تھی کہ اس کی تحریر میں اس احساس کی مسلسل رواں رہتی۔ یہ بات تو میری سمجھ میں آ سکتی ہے کہ ناول کے کردار پوٹیکو میں بیٹھ کر آم کھاتے ہیں، کچڑ میں چھپک چھپا پاتے ہیں، ساون کے مچکے ہوئے بادلوں کے سائے میں جا نہیں گراتے ہیں، گھور کالی بلیاں گھر آئیں تو انہیں صرف ایک خیال آتا ہے کہ بچوان پکانا چاہئے، وہ اپنے بالوں سے گرد کے بجائے موہری کی کلیاں جھاڑتے ہیں اور بعد میں جب تاریخ ہند کا سب سے بڑا اور دناک ساخہ یعنی ملک گیر فرقہ وارانہ فسادات شروع ہوتے ہیں تو روشنی اور کرن کسی نہ کسی طرح متاثر ہوتے بھی ہیں، مگر کرن مر جاتا ہے اور روشنی تو اس باختہ ہو جاتی ہے اور ناول ختم ہو جاتا ہے، ایک جگہ کرن کو اپنے افبار کی طرف سے فسادات کلکتہ کے حالات دیکھنے کے لئے جانے کا حکم ملتا ہے تو غفران منزل میں رڑکیاں مینگو پارٹی کی تیاریوں میں مصروف نظر آتی ہیں اور روشنی ضرور سوچتی ہے کہ یہ کیوں ہو رہا ہے — مگر کچھ اور بھی نہیں کہنا چاہئے تھا؟

انسانیت سے رومینٹک انداز کی محبت بڑی گمراہ کن ہے، یورپ کے ایک شاعر نے ایک سماجی اور سیاسی انقلاب کو روکنا چاہا تو مختلف طبقات کی آپس کی غلط فہمیاں دور کرنے کی مہم شروع کر دی! ہمارے یہاں جماعت اسلامی بھی طبقاتی کش مکش کو کچھ اسی انداز سے ختم کرنے کے درپے ہے، یورپ کے اس شاعر اور پاکستان کی جماعت اسلامی دونوں کو اس حقیقت کا علم نہیں کہ طبقات کی آپس کی سب سے بڑی غلط فہمی دولت کی ناجائز تقسیم اور پیداواری سامان پر ناجائز قبضہ اور پیداواری قوتوں کا استحصال ہے قرۃ العین کو بھی اس حقیقت کو سمجھنا اور اس کا مطالعہ کرنا چاہئے۔ جب ہی وہ رخشندہ عرفان کو غفران منزل سے آگے وسیع کھیتوں میں لے جاسکے گی ساری انسانیت کا احترام بڑا پاکیزہ جذبہ ہے، مگر مجھے اس ضمن میں انگریزی کے ایک نقاد کا یہ قول نہیں بھولنا کہ اگر غور کیا جائے تو اصل مسئلہ فارم کا نہیں، میٹر کا ہے صورت کا نہیں موضوع کا ہے، فارم تو تمام انسانوں کی ایک ہے،

عقران منزل کے کنور صاحب اور مانا ٹھیکر کے مزارعہ کی فارم ایک ہے مگر میٹر میں زمین و آسمان کا فرق ہے اور میٹر ہی سے ہم رحمت پسندی اور ترقی پسندی کا تعین کرتے ہیں، اور ہمیں ان انسانوں کا ساتھ دینا ہے جو ترقی پذیر انسانیت کی امید گاہ ہیں، یہ بیہ منزم کی بحث اس لئے آئی ہے کہ کہیں قرۃ العین کی انسان دوستی رومانی تو نہیں اسے انسانوں سے پیار ہے اور وہ CYNIC بھی نہیں ہے، پھر اس کا نقطہ نگاہ اتنا اچھا لگھا کیوں ہے؟ اس کی وجہ صرف یہ ہے کہ وہ طبقاتی تقسیم اور اس کی بنیادوں کو پوری طرح نہیں سمجھتی، اس نے ایک سماجی اور ثقافتی ایسے کو اپنی آنکھوں سے دیکھا ہے، اس نے قوت و اقتدار کے پرانے چٹھروں کو خشک جھٹے دیکھا ہے مگر اس ایسے کی بنیادیں تو بہت گہری تقسیم اور اس کے اثرات بے پناہ تھے، میں یہ نہیں کہتا کہ قرۃ العین ناول کے آخر میں ایک طویل لکچر کر کے ادیب کی سماجی ذمہ داری سے عہدہ برآ ہو سکتی تھی، بلکہ میں تو ناول میں شروع سے آخر تک یہ جانتا ہوا شعور دیکھنا چاہتا تھا، میں مصنفہ کے اس احساس کی جھلکیاں دیکھنا چاہتا تھا کہ یہ زوال کیوں رونما ہوا، عالمگیر عوامی تحریکوں اور عوام بیداری سے مصنفہ کو اتنے اہتمام اور التزام سے الگ DETACHED نہیں ہونا چاہئے تھا، مجھے یہاں مارکس کے "کائنات شناسی" یاد آ رہے ہیں جو اس نے اپنی بیٹی کیلئے لکھے تھے کچھ اس قسم کے الفاظ لکھے تھے کہ تمہاری تنہا مسرت کش مکش حیات ہے، اور تمہارا پسندیدہ ترین مقولہ یہ ہے کہ کوئی انسان — یا کوئی سماجی انسانی خصوصیت اجنبی نہیں!

”میسے بھی صنم خانے“ میں ایک جگہ روشنی نے:

_____ قطعی طور پر ارادہ کر لیا کہ وہ ۱۸ سب کمبخت

سازوں کو زور سے ایک دوسرے سے ٹکرا دے گی اور ان

دکے پاش پاش ہو گئے ٹکڑوں اور جھنجھناتے تاروں اور پردوں

سے ایسا ہی قسم کا راگ ایجاد ہو گا جسے سارے بیوقوف

سنگیت و شارد اور خود ہلکوان شیو تک نہ پہچان

چاہیں گے _____

یہی پرانے سازوں کو توڑ کر ایک نیارنگ ایجاد کرنے کی امنگ مل نظر ہے، اس لئے

کہ یہ نیارنگ تو ایجاد ہو چکا ہے، اور مستقبل ہر باشعور ادیب سے متوقع ہے کہ وہ اس نئے راگ

کا احساس رکھتا ہو، بشرطیکہ وہ ترقی کا نام سنتے ہی تیرا کر پیچھے ہٹ جانے والے گروہ میں سے نہ ہو اور قرۃ العین یقیناً اس گروہ میں سے نہیں البتہ ترقی کا نام سن کر وہ آگے قدم بڑھانے کے بجائے ٹھٹک ٹھٹک جاتی ہے، قرۃ العین عوامی ترقی کا نام سن کر دوسرے کئی ادیبوں کی طرح ناراض نہیں ہوتی البتہ سوچ میں ضرور پڑ جاتی ہے، اس سوچ کی انڈر کینٹ سی۔ ایک۔ دوسری سارے ناول میں دوڑتی چلی گئی ہے جس کو اگر آخر میں روشنی کے کردار کا سنبھالا سہارا دے جاتا تو یہی رو ایک طوفان بن سکتی تھی، لیکن ایسا نہیں ہوا اور یہی اس ناول کی ٹریجڈی ہے، روشنی اس ناول کا مرکز و محور ہے، آخر میں اس کی مایوسی اور دم بخود سا ہو کر رہ جانے کی کیفیت اس کے دماغی توازن کی گڑبڑ نظر بہ ظاہر شاید صحیح ہو، لیکن اتنے بڑے تمدنی ایسے کے رد عمل کی ایک اور صورت بھی تو تھی، اور وہ زیادہ خوشگوار زیادہ جاندار صورت تھی، اور وہ صورت یہ تھی کہ روشنی ان تمام شکستوں کا جزات سے مقابلہ کرنے کے بعد آس پاس کے بکھرے ہوئے طلبے سے ایک نئے عزم، ایک تازہ دلوے کے ساتھ ابھرتی۔ اور اگر وہ ابھر سکتی، اگر وہ خالی خالی آنکھوں سے چاروں طرف دیکھتی نہ رہ جاتی، اگر اس کا دماغ اور ذہن بالکل خالی نہ ہو جلتے اور اگر اس کا دل آہستہ آہستہ دھڑکنے کے بجائے نئے اردوں اور نئی تعمیر کے لئے تامل رفتار سے دھڑکتا، انحصار اگر روشنی اپنے کو TRANSFORM کر سکتی، اگر اس میں اتنی جرأت ہوتی کہ وہ مانا ٹھیکے مزارخوں اور کہاروں کو مستقبل کا امین قرار دے سکتی تو یہ جیتی ہوئی ٹریجڈی کا کتنا خوشگوار انجام ہوتا، روشنی کے کردار سے ابتدا میں مجھے یہی امید تھی، وہ اپنے اصولوں کے لئے فیوایر کی پالیسی میں تبدیلی کرنے کے خیال کی بڑے زور سے مخالفت کرنے والی اور اس کے لئے پل تو ایسے عزیز بھائی سے رابطہ بننے والی روشنی کو ان عمارت میں بڑے بھاٹ سے ابھرنے چاہئے تھا، مگر ایسا نہیں ہوا مصنفہ کا یہی انداز بھی ATTITUDE ہے جس پر مجھے سب سے بڑا اعتراض ہے، اور میں پھر اس بات کو دہراؤں گا کہ اس کی وجہ صاف ہے، قرۃ العین کو یہ علم تو ہے کہ ہماری معاشرت طبقات کے خانوں میں جی ہوئی ہے، اور نچلا طبقہ اونچے طبقات سے سوائے اندھا دھن۔ غیر انسانی اور غیر اخلاقی استحصال کے اور کچھ نہیں پاتا۔ لیکن مصنفہ کو طبقاتی رشتوں کا علم نہیں، تاریخ متضاد اور متضاد قوتوں کا بھی علم نہیں، اور اس سلسلے میں بھی وہ واضح نہیں کہ انسانی تمدن کا ایک دوزخ وال پذیر ہو کر یکسر مٹ نہیں جاتا، بلکہ اسی کے طلبے سے ایک نئی تہذیب کے سوتے پھوٹتے ہیں اور زندگی کے ارتقائی سلسلے میں موڑ نہ روا سکتے ہیں لیکن

نہ پڑاؤ آتے ہیں نہ واپسی کا سفر ہوتا ہے اور نہ آخری منزل آتی ہے، غفران منزل اور کواہ راج کے اجڑنے کے بعد دھرتی کی ہری بھری آغوش پر خزاں بہیں ٹوٹ پڑتی، بلکہ اس دھرتی کے بیٹے زندگی کو بہتر صورت میں نکھارتے ہیں اور موسری کی کلیاں پھر بھی گرتی رہتی ہیں، اور شام کے ستاروں میں موسیقی کا سا انداز باقی رہتا ہے،

ناول میں اس زبردست کمی کے باوجود میں قرۃ العین حیدر کے اجتماعی شعور سے مایوس نہیں ہوا، امیر اندازہ ہے کہ قرۃ العین ذرا سی اور محنت کرے اور زندگی کے مسائل کو سراسر جذباتی یا وجدانی انداز میں دیکھنے کے بجائے سائنٹفک نقطہ نظر سے جانچے تو اس کا ادبی مرتبہ بہت بلند ہو جائے گا، مجھے تسلیم کرنا ہو گا کہ قرۃ العین نے اختر حسین رائے پوری کی بیان کردہ حکایت کے مطابق کسی راجہ کے انس درباری کی حیثیت اختیار نہیں کی جو درباری کی لہز میں گننے کی تمغہ لیا کرتا تھا۔ قرۃ العین نے دوسرے بورڈروادیوں کی طرح اپنے ناول کو ڈرائنگ روم کے چمکتے دھندلے فریخیز سرسراتے جیسے ریشمی پردوں کی صورت نہیں دی، اس نے سوچا ہے، وہ متاثر ہوئی ہے، اُسے سیاسی اور سماجی براہمجیوں کا بھی احساس ہے، اور یہ بڑی غنیمت بات ہے، وہ دنیا کی سیاسی سماجی اور ادبی ترقی پسند تحریکوں کی بھی دشمن نہیں معلوم ہوتی، اس نے لٹریچر کا نشتر چلاتے ہوئے کسی کا لحاظ نہیں کیا، وہ ساری دنیا پر مبنی ہے، اس لئے کہ سب سے پہلے وہ خود پر مبنی ہے، اور اپنے ماقول، اپنے طبقے اور ان کے مسئلوں، رواجوں اور کھوکھلی روایتوں کا مذاق اڑایا ہے، وہ اس ناول میں اس بورڈروائی مہر میں مینار پر سے بھی اتر آتی ہے جس پر بیٹھ کر اس نے اپنی ابتدائی کہانیاں لکھیں۔ اب وہ پتہ گنہ گنہ اور سستہ ناز خیلوں کو دیکھ کر بڑی شدت سے متاثر ہوئی ہے۔

— ہمارے دماغ خالی ہیں، ہماری روحیں خالی ہیں، ہم

لچھ سوچتا نہیں، رہتے، کچھ سمجھنا نہیں چاہتے، ہمارے

میں ایسی آوازیں نہیں ہیں، ہماری آوازیں کہیں گم ہو گئی

ہیں، ہمارے سرگوشتیوں میں ابھی کچھ نہیں سن سکتے، ہم اپنے

دور سے کہہ رہے ہیں، ہم نہیں جانتے، وہ جو اسی طرح آنکھیں

دھڑکے لگاتے ہوئے اندھ ہیں، وہ کہے اس پار پہنچ گئے، ان کی

متابعت میں ہماری تصویریں اسی طرح رہ گئی ہیں، جس

طرح اب ہم تمہارے سادھے کھڑے ہیں، لیکن تمہاری آنکھوں میں کاجیل رہے، اور مسکراہٹ رہے اور تم یہاں سے جا کر یہاں کی خاک اور گرد اپنے سفید چینی کے ٹائلوں والے غسل خانوں میں دھو ڈالو گی، اور شام کو چائے کی میز پر بیٹھ کر اگلے روز کا پروگرام بناؤ گی۔

یہ شرارتچیوں اور پناہ گزینوں نے کہا ہے اور توشی نے سوچا ہے اور قرۃ العین نے لکھا ہے، اس انتہاس کی آخری سطریں میں قرۃ العین کا ذرا لبقاتی شعور بھی مبلکی مارتا ہے پھر پھر وہ کٹھ ملاؤں کو بھی نہیں معاف کرتی جو عورت کے بارے میں فرماتے ہیں:

— نیک عورت کو سال میں صرف دو مرتبے کپڑے بنوادو، ایک جباروں کے اور ایک گھر محکمے، اور دھتے میں ایک روز گوشت کھانے کو دو، یعنی صرف جمع کے جمعے، اور پندرہویں دن سرکاتیل اور آنکھوں کا سر صابن مہیا کر دو، اور بس اس سے آگے وہ کسی اور چیز کی مستحق نہیں۔ —

کانگریس اور مسلم لیگ کے سرکردہ رہنماؤں کے متعلق بھی وہ کسی مذہبی بات کی شکار نہیں ہوئی، اب اگر کانگریس پر تنقید کو مجبور بنادیں دشمنی اور مسلم لیگ پر تنقید کو حسبِ ایت پاکستان دشمنی سمجھ لیا جائے، تو میرے خیال میں یوں سمجھنے والوں کی فہمی معدود کے باعث نہیں نظر ندانے کر دینا چاہیے، یہ وہ لوگ ہیں جو آزادی کے اعلان کو ابھی تک فہم نہیں کر سکے، ان کے نزدیک تو جاگیر داری کی مخالفت بھی اسلام دشمنی ہے، سو قرۃ العین مسلم لیگ اور کانگریس کی وقتی ہر دھڑلہ بازی سے مرعوب نہیں ہوئی اور اسی لئے یہ فراموش کرنا ہے کہ اس کا سیاسی شعور ایسا روایتی بھی نہیں، سیاسی شعور کی ایک آزمائش۔ اور باقی ہے۔ یہ وہ مقام ہے جہاں خواجہ احمد عباس جیسے پرانے پرانے ترقی پسند بھی بہک گئے ہیں، پاکستان کے ترقی پسند نقادوں اور ایڈیٹروں نے تو بھٹک کر اعلان بھی کر دیا ہے کہ وہ خیر مستقیم ہیں۔ یہ یہ مقام ہے انگریز کی سیاست کے بارے میں ادیب کا نقطہ نظر اور پنجاب کی غصیم میں اس کا ہاتھ۔ اور یہی نطفہ سیاست کو آزادی کا غنڈہ سار ہے۔

عام بیماری

نزہۃ العین نے اس معاملے میں کوئی لگی پٹی نہیں اٹھا رکھی۔ حفیظ احمد کی مطلقہ بیوی کرناٹک
کو روٹشی انگلستان رخصت کرنے بمبئی آتی ہے اور جب کرناٹک کو الوداع کہتے لگتے ہیں تو

_____ خدا حافظ _____ انہوں نے کہنا چاہا۔ _____ خدا حافظ

برطانیہ کے کرسٹابل ڈورین۔ ہم تمہارے آگے بہت شرمندہ

ہیں۔ ہم تمہارے جلائے کے لئے لالہ رخ اور غفلت منزل کے

صوفیوں پر منٹھے بیٹھے جی بھر کے تمہاری قوم کو گالیاں دیا کرتے

رہے اب تم جا رہی ہو، اس لئے کہ ہم نے تمہیں نظر انداز کر

کے خود ہی ایک دوسرے کو گالیاں دینی شروع کر دی ہیں،

لیکن کرسٹابل ڈورین۔ انہوں نے کہنا چاہا۔ _____

جب تم ایسی ہری وادلیوں اور کینٹ کے مرغزاروں میں حفاظت

دے وائیں بیہوش جاؤ، تو وہیں ریڈ کراس کی امداد بھیجتے ہوئے

(اور یہ امداد مل رہی ہے بفضلہ تعالیٰ۔) تو ہم

کے اپنے خدا سے دعا کرتے ہیں کہ خدا انہیں معاف کر

دے۔ یہ نہیں جانتے کہ یہ کیا کر رہے ہیں۔ _____ لیکن

کرسٹابل ڈورین! بڑا انسوس یہ کہ ہم خوب جانتے

ہیں کہ ہم کیا کر رہے ہیں، پچھلے کئی برسوں سے یہ جانتے

چلے آئے ہیں کہ اس کا نتیجہ کیا ہوگا۔ _____

اسی ساری عبارت کی معنویت کے علاوہ "تمہیں نظر انداز کر کے کانٹھا خاص طور پر

قابل غور ہے، جس کا صاف و صریح مطلب یہ ہے کہ سارا کیا دھرا انگریز کا ہے، اور وہی اس

تباہی کا شوق تھا جو ہم نے اپنے ہی بھائیوں پر اندیل دی،

اور پھر جب شکستہ والے انقلاب کا ذکر آتا ہے اس سلسلے میں بڑے بڑے ترقی پسند

بھٹکے ہیں مگر قرۃ العین نے روشنی کی زبانی یہ الفاظ کہلائے ہیں،

_____ وہ چیخیں۔ انقلاب! انقلاب! _____

اور یہ انقلاب ہمے! شرم نہیں آتی تمہیں ایسی نظمیں

پڑھ کر خوش ہوتے ہوئے؟ ملک بھر کے اس قتل عام کو

تم کمرانتی کے مقدس نام سے پکارنے کا کوشش کر رہے ہو؟
 اور پھر ان ہی دنوں — جب سارے ملک میں قیامت برپا ہوئی،
 — امریکن مائیکس منگاردوں کے کیمروں کے کلک کلک کرتے،
 لائف اور لپوسٹ میں مٹروں وسطی کے اس ہندوستانی کی مذہبی
 جنگ کی تصویریں چھپتیں امپیریل جہم خاندان میں رقص
 ہوتے، اور لیسڈمی با میلاد ماؤنٹ بیٹن اعوانا شنہ عورتوں کے
 کیمپوں میں جا کر ان سے ساتھ ملا تیں —
 اور آخر میں —

انسانیت کا تاریخ میں کہیں اس سے زیادہ
 حماقت انگیز جتنوں کا بھی حوالہ ہے؟

قرۃ العین کا یہ سیاسی شعور یا یہ صحیح پولیٹیکل نقطہ نظر اس سے مایوس نہیں ہونے دیتا،
 یہ بدست ہے کہ اس سیاسی شعور کے مقابلہ میں ایک محنت مند سیاسی و سماجی نظام کی امنگ
 کی کمی مل نظر ہے، اور اگر قرۃ العین اپنے ناول کے مرکزی کردار روشنی کی طرح اس کے بعد
 بھی خالی خالی آنکھوں سے خلا میں دیکھتی رہ گئی تو یہ ٹریجڈی روشنی کی ٹریجڈی سے بھی آگے
 نکلی جائے گی، لیکن ابھی اس کی فنی دیانت پر اعتراض کرنا زیادتی ہوگی، اس ناول کے موضوع
 میں اس کا خلوص شعوری نہیں بلکہ بے خبری کا خلیص ہے، نیچے یقین ہے کہ آئندہ بھی وہ آٹے
 قدم چل کر "بھیڑیوں" کو ڈرانے کی لالچنی کوشش نہیں کرے گی بلکہ اس رواں دواں کاررواں
 میں شامل ہو کر مستقبل کی طرف لپکے گی جس میں عصمت، ہاجرہ، خدیجہ، صدیقہ بیگم، سرلادوی
 اور دوسری خواتین پہلے سے شامل ہیں، یہ تو مسلمہ ہے کہ قرۃ العین قدامت کا ساتھ نہیں دے گی،
 اس لئے کہ قدامت پر اس کا بھرپور طنز سارے ناول میں نمایاں ہے، ایک جگہ پر اس نے
 آغا میر کی ڈیوڑھی میں "شاہ اودھ" کے دربار کی بڑی پُراثر تصویر کھینچی ہے، "یہ شاہ اودھ"
 لکھنؤ کے پُراٹے نوابوں کی اولاد میں سے ہیں، اور بڑی مشکل سے گزر بسر کرتے ہیں، وہ انگریزوں
 کے اعلان آزادی کے بعد کانگریسی حکومت سے اپنی اودھ کی بادشاہی واپس حاصل کرنا چاہتے ہیں
 اور کچھ اس طرح بات کرتے ہیں جیسے سارا اودھ ان کے قدموں کے نیچے بچھا ہوا ہے، وہ اپنی مجلس
 مشاورت کے سکریٹری چھمن صاحب سے کہتے ہیں:

— توں قبلوں چھن صاحب۔ ہماری رعایاں

گویاں بالکل خوفناک رہے لاکھوں کوئی صوفی سنگ تو نہیں

کسر رہاں ۹

اس نوعیت کا تیز اور تند طنز کرنے والی قرۃ العین قدامت کی قوتوں کے ساتھ تو یقیناً نہیں ہے، لیکن وہ کوئی واضح فیصلہ بھی نہیں دے پاتی، اس نے اقبال کے جس مصرعے میں سے اپنے ناول کا نام چنا ہے، اس کا دوسرا ٹکڑا پہلے ٹکڑے سے زیادہ مناسب تھا، ناول کا نام "تیسے کے بھی صنم خانے" ہوتا تو کیا بُرا تھا۔ یہ "تیسے کے" میں جو اپنائیت ہے بڑی گمراہ کن ہے، ان "تیسے کے صنم خانوں" کی روشنی خالی خالی آنکھوں سے اور ٹرم روڈ پر گھومتی رہ جاتی ہے، اور پیشکن ایک صدی پہلے کہہ چکا ہے کہ "کہا جاتا ہے کہ غم ایک اچھا مدرسہ ہے، ہو سکتا ہے! لیکن میرے خیال میں مسرت بہترین دارالعلوم ہے!"

اگر قرۃ العین اپنے ناول کے مرکزی کرداروں کے ساتھ عوام کا رشتہ قائم رکھ سکتی تو پڑھنے والا کرداروں سے ایک فاصلے پر نہ بیٹھا رہ جاتا، پڑھنے والے کی حیثیت ایک تماشائی کی نہ ہوتی، بلکہ ایک اداکار کی، اور اس کی کاوی ایک علاج تھا، عوامی تجربات سے آگاہی اور طبقاتی رشتوں کا شعور،

اب قرۃ العین کے انداز، اسلوب اور شاہدے کی طرف آئیے، اس نے اپنے موضوع کو سچائی سے نبایا ہے، اور کہیں بھی فنی پاکیزگی اور ادبی دیانت کو ہاتھ سے نہیں جانے دیا، ناول میں کئی مقامات ایسے آتے ہیں کہ اگر کوئی نا تجربہ کار یا بیادِ بنیت کا ادیب سہ تاقواں کی آن میں چوما چائی شروع ہو جاتی، اور ایسے ایسے معرکے سر ہوتے کہ پیشہ و فحش نگار تک دم بخوردہ جاتے، جب سب لوگ بیمار روشنی کے کمرے میں ڈاکٹر سلیم کو چھوڑ کر چلے جاتے ہیں یا جب ہر میسٹی ہر میسٹی کا کھیل کھیلتے ہوئے پی تو جذبات کی زد میں آکر کرسٹابل کو اپنی ہانہوں پر اٹھا لیتا ہے۔ — یہ بڑے نازک موقعے ہیں۔ مگر قرۃ العین نے انہیں بڑی ذمہ داری سے پیش کیا ہے، دراصل ان کرداروں کا ماحول ہی ایسا ہے کہ دوسرے طبقے کے پڑھنے والے ان میں فحاشی کے عنصر کو صرف تلاش ہی نہیں کرتے بلکہ متوقع رہتے ہیں کہ ابھی کوئی ایسی بات ہوگی جس سے ریڑھ کی ہڈی پر کھنکھجورے ریگنے لگیں گے، مگر ایسا نہیں ہوتا، اور اس کی وجہ یہ ہے کہ گلی میں سے گزرتے ہوئے چلپن کی ادھ میں کوئی "شعلہ جوالہ" دیکھ کر بے ہوش ہو جانے والا اور

اشتراکیوں کو بڑا بھلا کہنا ایک فیشن ہی جو تاج پاکستان میں بھی بڑا مقبول ہو رہا ہے، مگر ایک سوچنے سمجھنے والے ادیب کو اس قسم کا نقطہ نظر قطعی زیب نہیں دیتا، اور ہماری سوسائٹی کے دوسرے افراد کے مقابلے میں کیونست نوجوان اخلاقی لحاظ سے کہیں زیادہ بلند اور سر برآوردہ ہیں، تقابل ہوتا تو اور بات تھی، معاملہ واحد کردار کا ہے۔

زبان اور انداز بیان صاف ستھرے اور بے حد خوشگوار اور شیریں ہیں، اس سے پہلے یہ شکایت عام تھی کہ قرۃ العین انگریزی الفاظ کو مکالموں کے ملاوہ بیانیہ عبارت میں بھی استعمال کرنے کی عادی ہے، مگر اس ناول میں تو اس کی زبان نہایت صاف ستھری ہے اور انداز بیان میں اس کے بیشتر انسانوں کی سی الجھن نام کو نہیں، اسلوب کے معاملے میں آئرش ڈرامہ نویس سین او کیس کے بارے میں چارلس جبولٹ کے الفاظ یاد آ رہے ہیں

HE HAS LED A HARD LIFE AND HE HAS A HARD MIND.

(اس نے بڑی کڑی زندگی بسر کی ہے اس لئے وہ بڑے کڑے مزاج کا آدمی ہے)
قرۃ العین کے متعلق بھی کہا جاسکتا ہے:

SHE HAS LED A CALM LIFE AND SHE HAS A CALM MIND.

(اس نے پرسکون زندگی بسر کی ہے اس لئے اس کا مزاج بھی پرسکون ہے)
اور یہی سکون، توازن اور پاک و صاف رنگینی ناول کی زبان اور بیان کی جان ہیں، وہ مختصر الفاظ استعمال کرتی ہے، بڑی قوت سے استعمال کرتی ہے، اور بڑی صفائی سے بہت کم مدت میں بہت زیادہ کہہ جاتی ہے، انداز بے حد رومانی اور شاعرانہ ہے، مگر یہ کوئی ایسی اعتراض کی بات نہیں، ہمیں یہ بھی نہیں بھولنا چاہئے کہ ہم ادیب اور فن کار ہیں اور ہم خبروں کے ترجمے نہیں کرتے، ادب تخلیق کرتے ہیں (ویسے خبریں جمع کرنا اور ان کے ترجمے کرنا کوئی گناہ نہیں، بڑا معزز اور اہم پیشہ ہے) اسی لئے میں قاضی عبدالغفار، امتیاز علی تاج، کرشن چندر اور قرۃ العین حیدر اور خود اپنے طرز تحریر کو ادب کے لئے بے حد ضروری سمجھتا ہے قرۃ العین حیدر اتنے شگفتہ اور اتنے رومانی انداز کے باوجود غم و الم کی بھی بڑی کامیاب عکاسی کرتی ہے، ادھیری لہری، پی تو اور کرن کی موت پر اس نے جو کچھ لکھا ہے انہیں اردو ادب کے غیر فانی ٹکڑوں میں بلند مرتبہ ملنا چاہئے، اس سے معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین کو زبان اور اسلوب پر کافی قدرت حاصل ہے، میں نے ہمیشہ عصمت اور بانجہ کے ذرا ذرا سے بالکل سیدھے سادے

لفظوں میں زندگی اور کشش کش زندگی کے کتنے چشمے ابلتے دیکھے ہیں، کرشن اور چند دوسرے افسانہ نگار جن میں خود میں بھی شامل ہوں، تفصیل میں جانے کے عادی ہیں اور شاید یہ بھلا نقص ہے، شاید مختصر افسانہ نویسی کے لئے یہ ایک نقص ہے (چند لوگ کہتے ہیں اور میں اب تک ماننے کیلئے تیار نہیں ہوں) لیکن قرۃ العین رنگیں نگار ہونے کے باوجود کم از کم اس ناول میں تو چند لفظوں کی انفرادی ترکیب سے، کتنی بہت سی باتیں کہنے لگی ہے، اس کا اس انداز کو شعوری طور پر ترقی دینے کی کوشش کی تو بڑی کامیاب ہوئی۔

(اس ناول میں ایک بالکل نئے اسلوب کا بھی تجربہ کیا گیا ہے، قرۃ العین بات کہتے کہتے کہنے والے کی نفسی حالت کو برکیٹ میں لکھ دیتی ہے، یہ طریق کار اکثر کامیاب رہا ہے مگر کہیں کہیں "بوتہ" ہونے لگتا ہے، خصوصاً اس وقت جب بڑے زور کا کام جاری ہو اور درمیان میں ایک دم برکیٹ شروع ہو جائے، بہر کیف تجربہ بڑا نہیں اور اسے ترقی دے کر خاصہ پراثر بنایا جاسکتا ہے) یورپ کے عینیت پسندوں نے اس تجربہ کے ساتھ زیادتیاں کی ہیں، اسی لئے وہاں یہ طریقہ اب کچھ ایسا پسند نہیں کیا جاتا،

نظرت اور مناظر نظرت کی عکاسی میں قرۃ العین کو کمال حاصل ہے، اس سلسلے میں وہ بہت کامیاب ہے کرشن چندر کی طرح اس نے مناظر میں جیسے جیسے کران کے باسے میں لکھا ہے، اور پھر کچھ ایسے دریا، ورشگفتہ انداز میں کہ کئی بار یوں معلوم ہوتا ہے جیسے ہم شعر پڑھ رہے ہیں، سید امتیاز علی تاج نے شاید اسی نگین سے ذرا غرضت سے زیادہ متاثر ہو کر لکھ دیا ہے کہ:

_____ قرۃ العین کی تحریر سوا لچھے اور تھکے صورتوں سے دعاغ کیلئے

_____ فرحت کا پیغام لاتی دھم

اگر ادب صرف فرحت کا پیغام لانے کا کام دینے لگے تو میرے خیال میں گرمیوں میں لین کی ایک برف ٹکی بوتل اور سردیوں میں گرم پائے کی ایک پیالی اس سے کہیں زیادہ بہتر ہے، امتیاز صاحب نے شاید علی کا سے فلیپ کے لئے یہ رائے لکھ دی۔ اگر وہ سارا ناول پڑھتے تو یقیناً قرۃ العین کی اس کامیاب کوشش کو صرف "فرحت بخش کہہ کر اسے مختلف شریعوں کی فہرست میں شامل نہ کر دالتے۔ یہاں اقتباس پیش کر کے میں طوالت کا مرتکب نہیں ہوں گا (اگرچہ اب تک بڑے کتاب بھی چکے ہیں) کہنا صرف یہ ہے کہ یہاں دوسری کہلیاں ہیں، پردائی کے نم جھونکے ہیں، شبنم آلود سفید گونے ہیں، بانوں چڑھکی ہوئی گھٹائیں ہیں سائے ہیں (اور سائوں کی مختلف قسموں کا تو کوئی شمار ہی نہیں)

سَفِينَةُ غَمِ دِل

قرۃ العین حیدر ایک عرصہ تک اردو میں بحیثیت افسانہ نگار مقبول رہیں ان کے افسانوں میں ہمیں پہلی بار تلازم خیال کی تکنیک کا کامیاب استعمال ملتا ہے لیکن یہ تکنیک اور وہ منفرد اسلوب جو قرۃ العین کے افسانوں کے ساتھ مخصوص ہے ماقول اور فضا کا طائرانہ نظر سے جائزہ لینے میں مدد دے سکتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اُن کے افسانوں کے مطالعہ سے ہمیں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی تمام تر مصنوعات چابکدستی، فنی مہارت اور تکنیکی صلاحیت کے اظہار کا بہترین ذریعہ مختصر افسانہ ہی ہے اور ان کا اسلوب اور تلازم خیال کی تکنیک اس سے زیادہ وسیع میدان میں شاید اتنی کامیاب نہ ہے۔ لیکن یہ دیکھ کر بڑا تعجب ہوتا ہے کہ قرۃ العین کے ناول ان کے افسانوں سے بھی زیادہ کامیاب ہیں اور آج وہ اردو کے ممتاز ناول نگاروں میں شمار کی جاتی ہیں۔ اس وقت تک ان کے دو ناول نکل چکے ہیں میرے بھی منم خانے "اور سفینہ غم دل"۔ یہ بھی ہمارے ادب کی کچھ ستم ظریفی نہیں کہ جس ادیب سے ہم کچھ توقعات وابستہ کرتے ہیں وہ بڑے اطمینان سے ایسے جُل دے جاتا ہے۔ قرۃ العین کا دوسرا ناول "سفینہ غم دل" ہماری اُن توقعات کو پورا نہیں کرتا جو اُن کے پہلے ناول کی بنیاد پر ہم نے ان سے وابستہ کی تھیں۔

ناول میں جس زمانہ کی مصوری قرۃ العین نے کی ہے اُس کا وقار عظیم نے ان الفاظ میں اجمالی جائزہ لیا ہے "وہ زمانہ ہندوستان کی سیاست اور معیشت کے لیے بڑے انتشار

اور بڑی ہماسی کا زمانہ تھا۔ گول میز کانفرنس عدم تعاون، بائیکاٹ، انگریز کے اقبال کا رد وال، معاشرے کی طبقاتی سیڑھیوں کا شدید احساس، ہیبتناک بے روزگاری، عوامی محاذوں کا قیام جدید جہد بلند عزم، جوان ارادے اور مستقبل کے سہانے خواب، اس سیاسی خلفشار میں ہندو اور مسلمان گھرانوں میں بڑکیوں کی اعلیٰ تعلیم کا چرچا، اس حد تک لڑکیاں امتحانوں میں اہل آنے لگیں۔ پھر شعر کہنے پابو بجانے کے ذوق کی پرورش ————— یہ تو عام انداز زندگی تھا۔

لیکن اس عام انداز نے تہذیب و تمدن کے ان گہواروں پر بھی اپنا سایہ ڈالنا شروع کر دیا تھا جہاں صدیوں سے صرف روایت کی پاسبانی کو زندگی کا سب سے بڑا مقصد سمجھا جاتا تھا۔ تہذیب و تمدن کا یہ گہوارہ لکھنؤ تھا جس میں ایک طرف بد لے ہوئے نظام زندگی نے نوجوانوں میں "انگلز سے" اور لندن کی ایک رات کو محبوب بنایا تھا۔ اور ان علی مشاغل سے ہٹ کر سماجی ہنگامے، دعوتیں، پارٹیاں، موسیقی کے پیگ، پیانوں کی گتیں، فاکس سٹراٹ اور بول میر جے کے اسکندل ایک طبقہ کی یہ زندگی تھی۔ اور دوسرا طبقہ اب بھی ناسخ اور غالب کے ایک ایک شعر پر بحث کرتا تھا اور سرورھتا تھا فسادہ آنا دوسرا وہ پنج کو اپنی لائبریریوں کی زینت بناتا اینٹوں کی بینک میں چین جاپان کے محرکوں کا ذکر چھیڑتا بیٹروں اور کنکروں کے معرکے بٹاتا اور بی ماہ میز کا فرض ادا کرنے کے لئے نیکم کے دائروں اور فرشی پاماموں کا مسارہ کھن کھن جی کے ہاتھ پتہ پتا تھا۔

تھوڑے بہت فرق کے ساتھ یہی ماحول میرے بھی صنم غلے کا ہے۔ لیکن سینے غم دل میں اس ماحول کی عکاسی میں جو کمی نظر آتی ہے وہ جیسا کہ وقار عظیم آگے چل کر بتاتے ہیں مرن اس گہرائی کے ہے جو ادب اور صحافت اور اس لئے ناول اور کسی ہلکی پھلکی تخلیق میں امتیاز پیدا کرتا ہے۔ اس ماحول کا گہرائی اور سیرائی سے احاطہ کرنے میں قرۃ العین بری طرح ناکام رہی ہیں مختلف طبقوں اور خاندانوں کی مچھلیاں محض سطحی ہیں اور وہ کسی سماجی مطالعہ کا سراو بہم نہیں پہنچا تیں مثلاً قاسم رضا کے قیامت پسند خاندان کی ترجمانی ان کی جاگیر اور ان کی حویلیوں کا ذکر کسی میات آمیز اور بصیرت افروز مرقع کو ترتیب نہیں دیتا بلکہ اعلیٰ درجہ کے صحافی تقاضوں ہی کو پورا کرتا ہے یہی حال قرۃ العین کے اپنے خاندان کی ترجمانی کا ہے۔ یہ ترجمانی بھی محض ایک مجرد اور جذبی شکل رکھتی ہے اور ناول کی مجموعی ہیئت کا لایعناک عنصر نہیں بن پاتا۔ ناول کے اکثر واقعات مجرد حیثیت رکھتے ہیں اور باہم منسلک ہو کر کسی مسلسل اور مربوط عمل کی

تشکیل نہیں کرتے۔ ناول میں بعض بہت ہی اونچے طبقہ کے لوگوں کا ذکر ہے راجکار یوں، راجاؤں اور اونچے اہل دل پر فائز سامراج کے نائندے انگریزوں کا طبقہ لیکن اس طبقے نے ذکر میں قرۃ العین کی طنز خاموش ہے اس طبقہ کی سکائیوں کا پردہ چاک کرنے میں ان کا قدم پس پیش کر رہا ہے۔ اور اگر کسی جگہ ان کی سطحیت نزاع ال اور ارتقار دشمن کی مرکز میں کا ذکر بھی جاتا ہے تو اس پر ابہام کا ایسا غبار چھپا یا ملتا ہے کہ ہر چیز دھندلی ناقابلِ شناخت اور مہمل ہو جاتی ہے۔ ہم ان کے اس طنز کے منتظر رہتے ہیں جو ان کے انسانوں میں اکثر سامراج اور اپنے طبقہ کی زمینی اور اخلاقی تہی مائیگی پر ملتا ہے۔ اس ناول میں اپنے طبقہ کی آئینہ داری میں وہ سپائی اور صداقت بھی نہیں جس کی بنا پر ہم ان کے سماجی نظریات سے قبل نظر اس تصنیف کے متعلق غور سے بہت فرق کے ساتھ وہ رائے قائم کر سکتے جو مارلس نے بالزاک، لینن نے ٹالسٹائی اور گورکی نے دستوئی کے متعلق قائم کی تھی۔

ناول کے واحد مشکل کے بارے میں یہ شبہ ہی نہیں ہو سکتا کہ ہر منہ پر وہ ہے نہیں ہے، جیسے کہ طیر بھی لکیر کی شمن اور گریز کے غیم کے بارے میں ہو سکتا ہے۔ اس طرح ناول خود نوشت سوانحیات کی ایک جھلک بن گیا ہے یہ بات بذات خود اتنی محبوب معلوم نہ ہوتی اگر اس میں عام انسانی دلچسپی کے تجربات، مشاہدات اور عناصر سموئے جاتے۔ ان اجزاء کا فقدان ناول کو ایک خاندان کا روزنامہ بنا دیتا ہے۔ قرۃ العین نے اپنے شخصی تجربات اور ذاتی مشاہدات میں کوئی عمومیت پیدا نہیں کی۔ اس کو میں یک مثال سے واضح کروں گا۔ ناول میں سجاد حیدر کا ذکر اور ان کی غیر متوقع موت کا بیان بہت پر غلو ص اور صداقت پسند ہے اور اس کے ایک ایک لفظ سے محبت اور عقیدت کے جذبات ہو رہے ہیں۔ لیکن ان کا یہ بیان ایک بیان واقعہ کی حدود سے آگے نہیں بڑھتا اور کسی ایسے انسانی تجربہ کو نمایاں نہیں کرتا جس سے اس میں آفاقی قدروں کی طرح ترپنے لگے۔ یلدم کا کردار خاندان اور ذاتی تعلقات کے دائرہ میں محدود رہتا ہے اور ناول کا ایسا مزیدیں اور لازمی جزو نہیں بن پاتا۔ جس کا ہونا یا نہ ہونا ناول کے مجموعی ارتقا کو متاثر کر سکے۔ یلدم کی موت ایک کردار کی موت سے زیادہ ایک باپ کی موت ہی رہتی ہے۔ اور اس سانحہ سے قاری میں وہ جذباتی متوج پیدا نہیں ہوتا جس سے خود قرۃ العین دو چار ہوتی ہیں اس کے برعکس ہم ساسٹ مائٹ کے ناول

BONDAGE جو ناول ہی کے فارم میں مصنف کی سوانحی ہے کے برعکس کی داستان میں قلب

کی ماں سل کے متن میں بتلا ہے۔ وہ قریب ارگ ہے۔ اسے اس بات کی سخت فکر ہے کہ مرنے کے بعد اُس کے بچے اس کی شکل و شہابت سے بھی واقف نہ ہوں گے۔ چنانچہ وہ کپڑے پہنتی ہے۔ کنجھی کرتی ہے اور اس بیماری کی سخت حالت میں بھی جب کہ ڈاکٹر نے اسے چلنے پھرنے سے منع لیا ہے وہ فوراً گرا فر کے بیہوش جاتی ہے اور تصویریں کھینچاتی ہے۔ مام کی کتاب سے پتہ چلتا ہے کہ یہ واقعہ خود اس کی ماں سے تعلق رکھتا ہے۔ لیکن مام راور ان محضوں میں بڑے مصنف تھے اس واقعہ کو اور دوسرے سینکڑوں واقعات کو تو اسے اور دوسرے مختلف افراد کو پیش آئے ایک غیر شخص اور عمومی رنگ دے کر انہیں غیر ذاتی خصوصیات کا حامل بنا دیا۔ فلپ کی ماں اپنی شدید انسانیت اور اپنے بچے کے لئے اپنی بے بوٹ محنت کے لحاظ سے ایک زندہ اور متحرک کردار کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

پھر اس ناول کا قنوطی فلسفہ واقعات اور رد و داد سے نہیں اکھڑتا بلکہ اوپر سے مسلط کیا ہوا معلوم ہوتا ہے، ناول کی عام قنوطی فضا اور واقعات میں کوئی ایسا نفسیاتی ربط نہیں جھکنا جس سے کرداروں کے ذہنی انتشار اور اعصابی تشنج کا جواز ہمیں فاعلی واقعات واقعات میں مل سکے۔ میرے بھی صنم خانے میں کوئی ایسا واقعہ موجود ہوتا تھا جو کرداروں کے انداز فکر کو واقعہ کی مناسبت سے قنوطیت یا رجائیت کی طرف موڑ دیتا۔ پھر میرے بھی صنم خانے کے کردار زندگی کی ناکامیوں اور نامرادیوں سے مایوس اور دل گرفتہ ضرور ہوتے تھے لیکن علی فواد اور المیرہ یکمیں کی طرح اعصابی توازن کھو کر NEUROTIC نہیں بن جاتے تھے۔ کرن اخیر تک اعصابی طور پر مستحکم رہتا ہے اور کشمیر کے محاذ پر مارا جاتا ہے دشمنہ سب کچھ لٹ جانے کے باوجود دنیا پر اُس کو سنبھالنے دھکتی ہے۔ لیکن سفینہ غم دل کے کرداروں پر تو ایک عجیب NEURASTHENIC کیفیت چھائی رہتی ہے۔ قرۃ العین کے نزدیک ان سب لوگوں کی ٹریجڈی یہ ہے کہ یہ سب لوگ سوچتے بہت ہیں۔ میرا تو کہتی بھی ہے کہ وہ اب سوچنا بند کر دیں اور پہلے بلگرامی کی طرح جس میں غور و فکر کی صلاحیت نسبتاً کم ہے اور پرسکون بھی ہے زندگی میں ایک خوش گوار ترتیب و سلیقہ پیدا کرنے کی کوشش کرے گی۔ لیکن میرا خیال ہے کہ سوچنا ان کی ذہنی پریشانی کا واحد سبب نہیں۔ دراصل یہ سب کارستانیوں اُس انداز فکر کی نہیں جو مسلسل اور جہد و جہد سے معاہدہ ہو کر NEURASTHENIC AL RE F I میں کھو جاتا ہے۔ وہ دشمنہ اور کرن کی طرح المیرہ کو

نویکھانتے اُن میں تو اتنی بھی توانائی نہیں کہ ان کے معائب رقت تک طاری کر سکیں۔
 ارون اور ایلمر ریکس ایک رجعت پسند اور ظالم حکومت کے ہاتھوں پک کر کس طرح
 اپنے ضمیر کی آواز کچل دیتے ہیں اور ضمیر کو کچلنے کے اس عمل سے وہ کیسے رومانی کرب سے
 دوچار ہوتے ہیں اس کا ذکر قرۃ العین نے اپنے مخصوص انداز میں کیا ہے۔ پھر بھی وہ اس
 دارگیر اور کشمکش کو بھرپور طریقہ پر پیش نہیں کر سکیں اور ارون کا کردار اخیر میں مبہم
 اور بے معنی ہو گیا ہے، ایلمر ریکس کی شاعری اور لطافتِ طبع تو محض ایک فریب معلوم ہوتی
 ہے اس کے کردار کے ایسے نازک پہاڑ نہیں ابھرتے جن سے پتہ چلے کہ وہ واقعی برطانوی
 سامراج کی جا بربند دستانی حکومت کا آرزو کار بن کر خود کو مظلوم اور مطعون خیال کرتا تھا
 برطانوی سلطنت کے مفاد کا وہ شعور کی اور جذباتی طور پر حامی ہے اور ہر حال میں اُن
 اصولوں کی حفاظت کو اپنا فرض سمجھتا ہے جن کی مناسبت وہ ہندوستان میں بحیثیت
 سول سرونٹ کے کر رہا ہے۔ اس کا تمام تراغصابی انتشار اور ذہنی کرب کسی ایسی رومانی
 کشمکش کو ظاہر نہیں کرتا جو اس کے ضمیر اور ادائیگی فرض کے درمیان جاری ہو۔ میرا
 سے اس کی محبت اس کے کردار کو اور مضحکہ خیز بنا دیتی ہے علی کا اسے طمانچہ مارنا اس
 کے کردار کی مطلوبیت کو ابھارتا ہے لیکن یہ مطلوبیت بھی جانتے کیوں ایک **DOILE**
 کردار کی مطلوبیت معلوم ہوتی ہے۔

قرۃ العین کی زبان کی مٹھاس اور اسلوب کی طلاوت اس ناول میں بدستور موجود
 ہے۔ لیکن زبان اور اسلوب حقائق تک پہنچنے کا ایک دلآویز ذریعہ ہیں مقصود یا نيات
 نہیں۔ اسلوب اور تکنیک کا کام مواد کو خوبصورتی اور صفائی سے پیش کرنا ہے۔ اور حقائق
 اور واقعات میں ترتیب سے تناسب اور توازن قائم رکھنا ہے۔ اس ناول میں قرۃ العین
 کا اسلوب حقائق تک پہنچنے اور واقعات کا ادراک کرنے میں ہماری مدد کرنے کی بجائے
 رکاوٹ پیدا کرتا ہے۔ اسلوب میں جگہ جگہ گنجلک اور شرویدگی پیدا ہو گئی ہے۔ ان کی
 جادو بیانی کا تمام تریکال محض خیالی سپیکر تراشنے میں صرف ہو گیا ہے۔ فلسفی فضا میں جو
 ہمیں مسحور کیا کرتی تھیں طلسمات کے ایسے کارخانے میں بدل گئی ہیں۔ جہاں قاری کا ذہن خلت
 پیکرواں اور فنیالی تصویروں سے الجھتا رہتا ہے۔ لیکن کوئی تصویر کوئی مربع اسے متاثر نہیں
 کرتا۔ ناول کی تمام فضا پر صرف سائے۔ لگتے جوتے ملتے ہیں۔ سائے جو کرداروں کی کسی نفسیاتی

یا احساساتی کیفیت کی آئینہ داری نہیں کرتے۔ وہ صرف تخیل کے بلند آسمانوں پر منڈلاتے رہتے ہیں اور انسانوں کے جذبات کا عکس نہیں بن پاتے۔ ان کا IMAGISM ابہام کا شکار ہو گیا ہے اور اس میں کوئی جان نہیں رہی جو اسلوب اور جو تکنیک ان کے افسانوں میں لطف دے جاتی تھی وہ اس ناول میں آنکھوں سے گر جاتی ہے۔ ناول کا کنواں وسیع ہوتا ہے۔ اس میں ماقول کردار اور واقعات کا جائزہ افسانوں کی نسبت زیادہ گہرائی اور گیرائی سے لیا جاتا ہے۔ ملازم خیال کی وہ تکنیک جو قرۃ العین کے افسانوں میں ایک خاص حسن اور جاذبیت پیدا کرتی ہے اس ناول میں محض انتشار کو جنم دیتی ہے۔ میٹر بھی منظم خانے کی تعمیر ایک خاص پلان کے تحت ہوئی ہے جس سے ناول ارتقار کی مختلف منزلیں طے کرتا ہوا ایک خاص نکتہ عروج پر پہنچ کر ختم ہوتا ہے۔ لیکن سفینہ غم دل میں عمل بہت ہی سست اور کہانی کا عنصر اس قدر معمولی ہے کہ بقول وقار عظیم "جہاں ناول ختم ہوا ہے اس سے پہلے بھی ختم ہو جاتا یا اس سے بہت آگے پڑھ کر جو تصویریں نظر کے سامنے آتی ہیں ان کے نقوش میں کوئی کمی یا زیادتی نہ ہوتی۔

بہر حال قرۃ العین کا یہ ناول اتنا ہی حوصلہ شکن ہے جتنا کہ ان کا پہلا ناول امید افزا تھا۔ اردو ادب نے پہلے بھی ان سے امیدیں وابستہ کی تھیں اور آج بھی وہ ان سے مایوس نہیں ہوا ہے۔ ہر ادیب کے آرٹ میں نشیب و فراز آتے رہتے ہیں کسی ایک تخلیق کی ناکامیابی فنکار کے زوال کی دلیل نہیں ہوتی۔ اردو ادب آج بھی قرۃ العین سے بہت سی توقعات وابستہ کئے ہوئے ہے اور چاہتا ہے کہ قرۃ العین کا ارتقاء عصمت کے اس خیال کو صحیح ثابت نہ ہونے دے کہ آسمان ادب پر جو ستارہ بڑی آب و تاب سے آفتاب بن جانے کے آثار لے کر چمکا تھا وہ ایک ہی جگہ چمک چمک کر اپنی روشنی گم کر بیٹھا۔

سَقِينَةُ غَمِّ دِل

قرۃ العین حیدر کا دوسرا ناؤں سفینہ غم دل ۱۹۵۲ء میں شائع ہو اس کا ماحول اور کردار بھی نوعیت کے اعتبار سے دہی ہیں جو پہلے ناؤں میں نے بھی غم خانے اور افسانوں کے پہلے مجموعے 'ستاروں سے آگے' میں پائے جاتے ہیں۔ اعلیٰ متوسط طبقہ کے تعلیم یافتہ اور جدید تہذیب کے پروردہ افراد بالخصوص نوجوانوں کے صدمہ گذر کی شکست کے موضوعات کی تکرار کا اقرار خود مصنف کے بیانات سے ہوتا ہے :

"ہندوستان کے ڈیڑھ سو سال پہلے کے یہ دہائی جو انگریزوں کو روموں درمدریں مایوں کے رہنمائی پر درجہ چڑھی عہدِ ترحم انگیز اور مصعکد حیرت دہنا بھی برابر یہ لوگ روموں رہے تھے۔ جسے کتب کو دربار فی غیبی (مشرقیہ) کا وقت کہہ کر آدھے تھے اور گھر ڈھکے تھے تو تعریف کر کے میرے حضور نہ دیتے تھے۔"

— (ص ۹۶-۹۵)

"لیکن ان میں سے زکریا صمد خان کا ذکر نہ کر دوں گا
میر نے مقدمہ پر وہ سندھی دھڑ دھڑاتے ہوئے کہے تھے کہ اگر اہل

”نیک کوئی تیر دھار، راجہ راجہ حسن کے رُوح کو رہے دے
گہرا کاٹا دے، ہنسنے کے لیے زخمی کوڑیا دے۔“

— (ص ۳۳۰)

”الفلان ایک حواث تھا، ہم کبیر موت سے بچے، اب
کوڑ سی موت ہمارے سامنے ہے۔“

— (ص ۳۳۶)

”کھینچے ہیں اس مٹی پر تھپکے، اس ٹیڑھی ندی کے
کنارے اس قدیم امام نار کے کے سادے میں خٹکے شوح آہستہ
آہستہ ڈوٹا حار ہا دے۔ اب، اُن کے آماجہ ادا کا فرشتہ
کھمور گو، کبوتر ہم بے حد اہل تاسیت ہو گئے۔ ہمارے نسل
اس مار کوئے اٹھا سکی جو آتا میار، تم نے اور تمہارے ساتھیوں
نے ہمیں سوسیا تھا۔ ہم تمہارے معیاروں پر جو ساسیت، دُشمن
اور تنہا بد کے حیرتے ہوئے نہیں ترسکے اور اس لیے
اب ہم حار دے ہیں۔“

(ص ۳۳۲)

ناول تحریک: زادن سے نقطہ خروج ۴۲ کے آس پاس کے دور اور ماحول
سے شروع ہو کر تقسیم ہند اور اس کے قریبی زمانے کی چند تبدیلیوں پر ختم ہو جاتا ہے۔ یہ
ایک مثالیت پسند نئی نسل کی شکست آرزو کی پورہ داستان ہے جس میں مصنف اور
اس کے ہم عصروں کے شیریں خوابوں اور ان کی ہولناک تعبیروں کا بیان ہے۔ بہر حال،
اس ناول میں خام جذبات کا وہ لاوا نہیں جو پہلے ناول میں محسوس ہوتا تھا۔ بلکہ بعض
جذباتی موقع دوران سے متعلق چند احساسات کے باوجود بالآخر ایک قسم کی آگہی اور
متانت کا ردِ احوال پر طاری ہو جاتی ہے۔ اور زندگی کے تلخ حقائق سے کھجوتہ کرتے
نظر آتے ہیں۔ یا پھر بخیریت سے اپنی المناک شکست تسلیم کر لیتے ہیں اس مقصد کے لیے وہ
بعض فلسفیانہ افکار کا سہارا لیتے ہیں۔ اس لیے کہ بہت بڑھے گئے اور ذہین لوگ ہیں
لیکن تاسف یہ کہ واقع ان کے کرب کو اور گہرے رنج کو اور تکلیف دہ اور غم کو مزید نمایاں
کر دیتی ہے۔ یہاں حیمو مذہب کے ان کا صبر و قرار بھی سی طرح ایک خوف فریبی ہے جس

”اصنیۃ، محض دیکھ کر زیادہ الدین، حمد، تم
 سادہ عشر اچھے آپ کی پرستش کرتے دھڑے ہو۔ تم دیکھو
 کو تصور اتنی کائنات کو اپنے وجود کے دوسرے حقیر کو جو ہینہ
 سہاگہ سہاگہ ہمارے اور تم سے سج کرنا دیکھ کر بیکل حانا خا خا دھڑے،
 منیر اساتر نہ سائیا کھانا۔“
 (ص ۳۳۵-۳۳۴)

مختلف مواقع پر، درہونے والے مختلف کرداروں کے ان بیانات میں وجودیت،
 فنایت، رجحانیت، قنویت، مذہبیت، لامذہبیت، عصرت، ابدیت، ذاتیات، اجتماعیات
 سبھی قسم کے متنوع و متضادات مضمرات و احساسات ہیں لیکن ان جداگانہ بیانات سے
 کسی کردار کا اپنا کوئی تشخص قائم نہیں ہوتا۔ ان میں کوئی انفرادیت و خصوصیت نہیں۔
 ان کے کسی کی شناخت نہیں ہوتی ہے اس لیے کہ ایک ہی کردار کبھی یہ اور کبھی وہ بات کہتا ہے
 اور سب مل کر گویا ایک ہی بات کہتے ہیں، یا پھر کوئی نہیں کہہ پاتے۔ اس سے بیسویں صدی کی
 دوسری چوتھائی میں اُبھرنے والی ہندوستانی نسل کا انتشار خیال

CONFUSION

معلوم ہوتا ہے۔ ایلمر گریٹن، علی اور راتیل قحط کے ذہن کردار ہیں، سب سے تناسل،
 پرفکر اور فعال، تینوں کا انجام نامرادی اور بے کسی ہے کسی کو اپنا مطلع نظر حاصل کرنے میں
 کامیابی نہیں ہوتی۔ احسن کے برخلاف ریاض الدین اور عالیہ ایک خاندان بسانے کے باوجود
 شکست خوردہ اور تشذکام ہیں۔ فواد اور میرا تو سماج کی گم گشتہ روحیں ہیں ہی بلکہ جیسی
 ایک معمولی قسم کی خاتون بھی بظاہر ایک سرور و مطمئن خاندانی زندگی کے باوجود قلبی طور پر
 ناآسودہ، ور رنجیدہ نظر آتی ہے مصنفہ زندگی کے اس المیہ ڈرامے میں یونانی کورس
 کا رول ادا کرنے کے ساتھ ساتھ دوسرے کرداروں کی طرح ہی مجبور و

CHORUS

مجروح ہے اور اپنے مخصوص معاشرے کی ایک نمائندہ والبتہ فرد ہے۔ اس داستانِ حیات
 کے پیارا ہم خاندانوں میں ایک مصنفہ کا بھی ہے، جب کہ یہ چاروں مل کر حقیقت ایک مشترک
 ہندو مسلم عیسائی سماج یا مخلوط تہذیب کی تشکیل کرتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے والد کا
 انتقال اسی ناول کے ایک باب میں ہوتا ہے، جب کہ ایک دوسرے باب میں کالیہتھوں کے
 راج و نش خاندان کے سرپرست کا انتقال بھی اسی طرح ہوتا ہے۔ دونوں خاندانوں کا
 مکمل اشتراک ایک خاص دور کے لکھنؤ یا اودھ یا شمالی ہند یا عمومی طور پر پور بھارت

کے ایک مخصوص تمدن اور اس پر مبنی تہذیب کے فروغ میں ہے اگرچہ ان کے درمیان گہرے فرق و اراتہ فرق اور اختلاف عقاید کا سراغ بھی اس وقت ملتا ہے تب کا لیٹھ خاندان کی میرا ایک مسلم خاندان کے فواد کے ساتھ شادی کرنی چاہتی ہے۔ اس رشتے کے احساس سے ہی میرا کہ والد پر دل کا دورہ پڑ جاتا ہے، حالانکہ نام حالات میں وہ بہت ہی روادار اور قومی یکساں تہی کے دل دار ہیں۔ اسی طرح میرا کاجانی اور ان اپنے مسلم دوستوں کا یار غار اور علماً ان کے خاندان کا ایک فرد ہونے کے باوجود، باآئندہ تیرا یا د فوج کرنے والی فوج کا ہیرو بن جاتا ہے اگرچہ اسے اپنی نوجوانی کے احساسات زندگی کے سنگین واقعات کے نیچے دب کر بھی سناتے رہتے ہیں اور اندر سے اس کی زندگی بھی ایک المیہ ہے، آدرشوں کی تسکست اور خوابوں کی پریشانی ہے۔

بہر حال ناول کا ایک کردار ہونے کے علاوہ قرۃ العین تیرا اس کی مصنفہ جی ہیں اور اس تشبیہ سے انھوں نے اپنی فنی غیر جانب داری یا نا وابستگی
DETACHMENT برقرار رکھی ہے۔ اسی ادالستہ مقام سے انھوں نے واقعات کا مطالعہ اور حالات کا تجزیہ یا حقائق پر تبصرہ کیا ہے۔ یقیناً یہ صورت حال ذہنی بلوغ کی نشان دہی کرتی ہے جس کا سب سے بڑا ثبوت اس حس مزاح (SENSE OF HUMOUR) میں ملتا ہے جو بہت لطیف ہونے کے باوجود نہایت کاگر ہے اور تاثر کے لحاظ سے اس کی چوٹ طنز
IRONY کی حد تک پہنچ گئی ہے۔ یہ طنز و مزاح بہتیرے الفاظ و فقرات اور جملوں میں جاری ساری ہونے سے بھی آگے بڑھ کر باضابطہ جز و ماہرا بن گیا ہے اور ایک پورا واقعہ اسی پڑنی ہے یا اسی مقصد کے لیے قہقہے میں لایا گیا ہے۔ پونم ہمیشہ و دشار یہ ایک بالکل جھنی ماحول سے آکر ناول کے ایک نمایاں کردار میرا را جو نش سے شادی کرنی چاہتا ہے۔ مگر عین بردکھاوے کے موقع پر اسے معلوم ہوتا ہے کہ ہونے والی دلہن اپنے محبوب فواد کے ساتھ فرار ہو چکی ہے اور جب وہ دیکھتا ہے کہ لکھنوی تہذیب کے پروردہ اعلیٰ متوسط طبقہ کے نوجوان اپنے دکھ کا اظہار کرتے ہیں تو وہ انہیں تباہ کر دکھ کی حقیقت کیا ہے چنانچہ وہ اپنے غریب خاندان کی مصیبتوں اور سکینوں کا موازنہ لکھنوی خاندانوں کے عیش و عشرت سے کرتا ہے مخصوص تناظر میں یہ موازنہ ایک زبردست تنقید اور اخلاقی تبصرہ ثابت ہوتا ہے۔ جس سے اس نفیس تہذیب کا بچرم کھن جاتا ہے جس کی تصویر

کشتی ناول میں کی گئی ہے۔ صاف معلوم ہوتا ہے کہ اودھ کے تعلقہ داروں، جاگیرداروں اور جدید تعلیم یافتہ امرا کی ثقافت، ان کی روشن خیالی اور ترقی پسندی کے تمام دعوؤں کے باوجود، محض شائشی، مصنوعی اور کھوکھلی ہے، نہ صرف یہ کہ یہ ثقافت اپنی جڑیں پھوٹ چکی ہے۔ بلکہ درحقیقت عصر حاضر کے احساسات سے بھی بگڑا ہوا ہے اور اس سے تعلق رکھنے والے بزرگوں اور جوانوں سب کی عقلوں پر غفلت کا پردہ پڑا ہوا ہے، یعنی بہت جلد یہ ثقافت تباہ ہونے والی ہے۔

یہ آخری نکتہ، مفسر کے نقطہ نظر کی امانت کا ضامن ہے، درپونم ہیشور، بنارس کے واقعے کا مطالعہ یہ چلو اس متانت کی شدت کو سمجھو اور بڑھادیتا ہے، میسورس کی دوسری چوٹیاں میں ابھرنے والے بدلے کی خواہشوں کی دنیا، محفلوں کی ایک بہت نظر آنے لگتی ہے۔ ان سب کو، اردو کی نمایاں خیال خام ثابت ہوتی ہیں جو مفسر کے تار و پود بنتے اور اسے آگے بڑھاتے ہیں۔ جو جوانوں کی آرزوؤں کا یہ انجام اور ان کے آدرشوں کی شکست ہی ہر جگہ مزاحیہ و طنزیہ کی بجائے ایک لمبے کیفیت پیدا کرتی ہے اور قاری کا تاثر محدود کی اور نرم ہوتا ہے۔ مفسر کے دو پلونا یاں ہیں، ایک اعلیٰ جوانیوں کی خوش باشی کی مسرت اور دوسرے زندگی کے میدان میں داخل ہو کر ان کے تجربات کا درد و حزن، بلاشبہ اس درد و حزن کو ممکن قنوطیت یا کفایت کی حد تک جانے کا موقع نہیں ملتا اس لیے کہ ایک سحر کا فلسفیانہ تخیل پوری زندگی کے معاملے میں کچھ سر دھری پیدا کر دیتا ہے۔ جو مایوسی کے مختلف ایک حالت ہے، مگر چھ ممکن ہے کہ اس حالت کی درد ناک زیادہ ہو۔ اس میں ایک حسرت ہے، ناامودگی اور رنجیدگی ہے۔ یہ حال یہ بھی زندگی کا ایک کیفیت ہے اور انسان کو کم از کم زندہ رکھتا ہے، خواہ اجنبی وقت زندہ رہنے کی تڑپ کے کچھ نا پسندیدہ افعال تک ہی کیوں نہ لے جائے جس کی ایک نمایاں مثال رولن ہے۔ دنیا سے فطرت سمجھتی ہے مگر دراصل وہ اپنے درد و حزن سے مغلوب ہے۔ یہ رنجیت کا معادہ ہے جس کی آکاہی قرۃ العین حیدر کے ذہن میں بڑھتی جا رہی ہے۔

یہ آہی وقت کے فلسفیانہ تصور کو ذرا کی ایک معمولی حرکت دیتی ہے اور کو یہ وقت کائنات کی کوئی مستقل حقیقت ہونے کی بجائے شخص کا ذاتی تجربہ

بن جاتا ہے، وقت کے لمحات انخاص کیفیات سے عکس پذیر ہوتے ہیں۔ اور کرداروں کا ہوا مل ہوتا ہے، اسی کی تصویر وقت کے لمحات میں جھلکنے لگتی ہے:

”بغتنا دقت کوکبہ محمدؐ ہر کا درود تھڑکا سرکد کو طرح“

کھیلنے والا (۱۶) ص ۱۶

”نہر دے سسر کر کر سر رہی دھے دقت لرز رہی دھے“

(ص ۱۶۵)

”بغتنے دے، سبے تو۔ کوڑ ٹہ کر لیا دھے“ (ص ۹۰)

”منیر کھڑک کر دھے سے باغ کی روشنی حیرت کنی و“

”میںم کر سڑ دے دقت کوکبہ محمدؐ ہر کا درود تھڑکا سرکد کو طرح“ (ص ۲۵۳)

”دقت گر کر دھے سے باغ کی روشنی حیرت کنی و“

کر، دھے حیرت کنی و (ص ۲۵۳)

”میںم کر سڑ دے دقت کوکبہ محمدؐ ہر کا درود تھڑکا سرکد کو طرح“

سڑ دے دھے سے باغ کی روشنی حیرت کنی و (ص ۲۵۳)

”دقت گر کر دھے سے باغ کی روشنی حیرت کنی و“ (ص ۲۵۳)

وقت انسان کے غم کا ساقی معلوم ہوتا ہے لیکن غم کے باوجود نہ تو وقت کرتا ہے نہ انسان نہ حیات اور کائنات سمجھنی سلسلہ حیرت میں ہیں اور ایک کے بعد دوسرے کا بھی شام کا بھی الم کا آتا رہتا ہے، مرحلہ شوق بھی ملے نہیں ہوتا۔ سودا کے حیات چھین نہیں لیتے، تیار ناول کے آخری الفاظ یہ ہیں:

”میںم کر سڑ دے دقت کوکبہ محمدؐ ہر کا درود تھڑکا سرکد کو طرح“

سڑ دے دھے سے باغ کی روشنی حیرت کنی و (ص ۲۵۳)

کر، دھے حیرت کنی و (ص ۲۵۳)

”میںم کر سڑ دے دقت کوکبہ محمدؐ ہر کا درود تھڑکا سرکد کو طرح“

زندہ رہ کر اپنی بھرپور تماشہ ہمیشہ شرط مستقیم پر نہیں ہوتی، منہ کی طرف بڑھتے ہوئے راستے کے شیبہ دھڑکے سانس پڑتا ہے، ناول کے خاتمہ کی چند سطروں بعد حتمیہ کا یہ بیان اسی حقیقت کا عکاس ہے:

”روح کا لونی سبز جو گردن میں رہے، راستہ معلوم کر

کنہاں کنہاں پہنچا دھے۔“

مصنفینہ غیم دل میں بیٹھ کر بحیر حیات کی سیاحی کرنے والے اسٹرا موڈرن فٹینبل کردار بھی اپنا راستہ بھول کر اجنبی جزیروں میں ٹھیکتے ہیں۔

یہ ناول قرۃ العین حیدر کے ابتدائی تجربے کو جو میرے بھی صنم خانے میں ظاہر ہوا تھا، ایک موڑ دیتا ہے وہ ترتیب ماجرا کی رسمی و روایتی روش چھوڑ کر شعور کی رو کی نئی فنی راہ پر لگنا چاہتی ہیں۔ چنانچہ پورے

STREAM OF CONSCIOUSNESS

ناول میں ایک علی جلی کیفیت ہے۔ اول تو بیان میں مصنفہ خود ایک کردار بن کر شامل ہو گئی ہیں اور بسا اوقات واحد تکلم میں واقعات کو اپنے تجربات کا رنگ دے دیتی ہیں دوسرے متعدد ابواب میں شعور کی رو بیان قصہ کے درمیان یکا یک چلتے لگتی ہے۔ جلیسے میسر، تیرھواں اور ستائیسواں باب پورے کا پورا شعور کی نیم روشن رو کے ابھام میں مدفون ہے۔ لیکن اس رو میں ہمواری نہیں، فن کارا بھی اپنا راستہ تلاش کر رہے ہیں۔ اور ٹوٹی کر آگے بڑھ رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ یہ کثرت چھوٹے چھوٹے ابواب کی جن سے ماجرا کے ارتقا میں بار بار جھٹکے لگتے ہیں۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ ابھی فنکار کی گرفت بہت فن پر مضبوط نہیں، یا اس کا ذہن بہت کے معین سانسے کے بارے میں یک سو نہیں ہو رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ قصے کے عروج کی تعمیر بہت ناقص ہے، ایسا محسوس ہوتا ہے کہ فن کار کی سمجھ میں نہیں آ رہا کہ ناول ختم کیسے کرے یہاں تک کہ داستان کے ختم ہو جانے پر بھی ایک اختتامیہ سخن کر کے کی ضرورت ہوتی ہے جو بالکل فاضل ہے اور اس میں دسج چھوٹا سا قصہ ایک مہمل سا اضافہ ہے۔ پلاٹ کے علاوہ کردار نگاری میں بھی استواری نہیں ہے۔ علی اور میرا کے کردار ان کے نمایاں ترین اشخاص قصہ ہونے کے باوجود بہت واضح اور معین نہیں ہیں۔ اپنے وقت اور ماحول کی ٹھیک ٹھوکی روحیں کچھ گریزاں سی ہیں، شاید انھیں اپنے نفس کا ادراک نہیں، وہ پراگندہ خیال ہیں۔ ان کرداروں کی بہادری اور بقراطی اپنی جگہ، لیکن ان کی فراست اور روشن دماغی مشتبہ ہے، میسر نمایاں کردار راجیل بھی بے عقلی کی حد تک ثنائیت پسندی واقع ہوئی ہے اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ اپنے بچپن میں والدین

CONFUSED

کی شفقت سے محرومی کا اتنا مقام خود اپنی ذات سے لینے پر تلی ہوئی ہے، یہ زوہجوں میں
اپنا گریباں آپ چاک کرنا SELF LACERATION ہے۔ اس طرح کی روحانی خود

سوزی کوئی مجنوں (ABNORMAL) یا منحرف (PERVERSE) ہی کر

سکتا ہے۔ ایسا ہی مجنوں و منحرف فواد بھی ہے، حالانکہ اس کی پرورش بالکل
NORMAL حالات میں ہوتی ہے۔ محسوس ہوتا ہے کہ قرۃ العین دیوانی نسلوں کا

المیہ رقم کر رہی ہیں۔ ممکن ہے یہ مقصد و منصوبہ ہو جس نے مصنفہ کو اس قسم کے غیر
معمولی یا غیر فطری کردار تخلیق کرنے پر مجبور کیا ہو شاید وہ ایک غیر معمولی اور غیر فطری ماحول کی
عکاسی یا نقاشی کے لیے ایسے ہی کردار تخلیق کرنے پر مائل ہوئی ہو کسی بھی حیثیت کے کرداروں میں مصنفہ
کی شمولیت قطعے کو ایک خاص شے پر بڑھایا اور اس میں ایک خم پیدا کر دیا ہے چنانچہ موضوع فن کے
ساتھ فنکار کی ضروری نا وابستگی کے باوصف دونوں کے درمیان وہ حاصل نہیں پیدا ہو سکا جو

منظر کی تمام تفصیلات کا صاف صاف مشاہدہ کرنے کے لیے ضروری ہے کہ ماہر سازی

اور کردار نگاری میں قدرے ابہام و اشار کا ایک خاص سبب یہی معلوم ہوتا ہے اپنے
دوستوں کے ابتلا سے خود فن کار اس درجہ متاثر ہے کہ وہ مکمل معروضی مطالعہ کرنے سے

قناعہ ہے۔ خاص کر اس لیے کہ اس کا اپنا مقصد بھی اپنے دوستوں ہی جیسا ہے۔ فن سے قطع

نظر، مبصرانہ شخصی مطالعہ کے لیے ذاتی قربت فنکار کے لیے مفید ثابت ہوتی ہے اور اس

نے شخصی قصہ کا مطالعہ گویا ان کی کمال میں نگہس کر گیا ہے۔ چنانچہ وہ ان کے تمام محرکات

و مقاصد اور ان کی بہ حرکت و فعل کے مضمرات سے واقف ہے۔ اسی لیے اس کے بھربوں

میں گہری آہی اور بصیرت پائی جاتی ہے۔ اب یہ دوسری بات ہے کہ بہتر کے کرداروں

کے رویے، انداز فکر اور طریق عمل میں کچھ کمیانی پائی جاتی ہے۔ شاید اس کی وجہ ان

کرداروں کا ایک مخصوص ماحول سے یکساں طور پر وابستہ ہونا ہے۔ یہاں تک کہ اس

ماحول کے یا غنی بھی انداز و ادا کے لحاظ سے روایت پرست معلوم ہوتے ہیں جنہیں یا

بہمن ہونے کی ایک ننگ ناول کے متعدد کردار بڑی وضع داری سے کرتے ہیں اس لیے

کہ وہی حاکم، تعلیم یافتہ اور متمدد نگہانوں کے فرد ہیں۔ ان کرداروں کی انقلاب

پسندی کا پس منظر ان کی جاگیر و دارانہ سماج ہے جس کی قدریں ان کی جبلتوں میں شامل

ہو گئی ہیں۔ اس کے علاوہ بیسویں صدی کی دوسری چوتھائی میں انقلاب پسندی

و دواج زمانہ تھی۔ جنگ عظیم آؤں کے بعد جنگ عظیم ثانی "تحرک آزادی اور تقسیم ہند کے واقعات شباب و انقلاب کو ہم آمیز کر کے وقت کا سب سے بڑا نعرہ تیار ہے تھے۔ پرائی تہذیب کا سانچہ ٹوٹ رہا تھا اور نئی تہذیب کا بیوہ ابھر رہا تھا۔ یہ عبوری کیفیت بھی کچھ بدولت کچھ انقلاب کے احساسات و جذبات پیدا کر رہی تھی۔

ان احساسات و جذبات کے مثال پیکر کچھ مباحثے کے ساتھ اعلیٰ متوسط طبقہ میں پائے جا رہے تھے، اس لیے کہ نچلا طبقہ یا نچلا متوسط طبقہ ابھی بیدار نہ ہوا تھا۔ انڈیا صدی کے نصف آؤں کی ذہنی تصویر اسی طبقے میں نمایاں تھی جس سے قرۃ العین حیدر کا پیشی تعلق ہے۔ چنانچہ اپنے طبقے کی افسانہ خوانی کر کے مصنف نے فی الواقع ہمارے معاشرے کی تاریخ کے ایک خاص اور اہم دور کی صورت گیری کی ہے۔ سفید غم دل اس دور کے نمائندہ افسانہ کے دو داغ و خستہ و آرزو کی دستاویز اور یادگار ہے، خواہ یہ افسانہ ایک زمانہ میں دو بے ہوش ہونے کے باوجود روح عصر سے کتنے ہی بے خبر اور زندگی کی بنیادی حقیقتوں سے کتنے ہی ناواقف ہوں۔ بہر حال، یہ اس طبقے یا حلقے کے افراد ہیں جو بہت تیزی سے ملک کی سیاسی قیادت کے منصب پر فائز ہو رہا تھا۔ نوآبادیاتی سامراج کے سلسلے سے آزادی کے بعد اسی طبقے اور حلقے کی میراث میں حکومت کے بڑے بڑے عہدے آنے والے تھے اور اس کے ارکان کو سماج کی راہ نمائی کا اعزاز ملنے والا تھا۔ اس لیے کہ انھوں نے غیر ملکی آقاؤں کی تعلیم کا ہوں اور ان کے دائرہ تربیت میں پرورش پائی تھی اور اپنے طرز فکر اور طرز معاشرت میں بالکل ان کے مشابہ ہو گئے تھے۔ چنانچہ انگریزوں کو ان مغرب زدہ ہندوستانی پر بڑا اعتماد بلکہ ناز تھا، حیثیت، سیاست، تہذیب، ادب، معاشرت کے دائروں میں یہ مغرب زدہ ہندوستانی انگریزوں کی ذہنیت کے حامل تھے۔ گرچہ ناول نگار کو شاید اپنے کرداروں کی ذہنیت کا پورا احساس نہیں ہے مگر ناول میں نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کے جو اطوار و افعال پیش کیے گئے ہیں وہ اسی ذہنیت کی نمازی کرتے ہیں۔ اس سلسلے میں سب سے نمایاں موضوع آزادی نسوان نسوان کا ہے۔ جو تعلیم نسوان سے ایک قدم آگے بڑھ کر مرد و زن کی س منصفی مساوات پر مبنی ہے جو مقامات اصناف کی فطری یکسانی پر ختم ہوتی ہے۔ چاہے پردے کا معاملہ ہو یا نوکری کا، دونوں امور میں لڑکیاں لڑکوں کے بھی کان کاٹتی نظر آتی ہیں۔ بلکہ

بنیان سکونت میں نہ چھوڑنا تھا۔ گولبین بھی بہت خوش تھا۔ یہ
انکشاف بھی ہرچکا تھا کہ خدا اسے قریب کبتر سے دیکھ کر بھی
حاصل ہوتا رہے۔ شہین کی نصیحت سننے لگی، گو اسی اس دن
سورج نہایت کی تھی۔

خدا۔ مذہب لینن کیسے رقص شہین شرب مل کر افکار و خیالات کا جو کمال
ٹیل بناتے ہیں وہی ”سفید غم دل“ کے کرداروں کی پسندیدہ تہذیب ہے۔ اگر
مصنف کی پسندیدگی میں شامل ہے تو اس کا صاف مطلب یہ ہے کہ اپنے طبقے کے دیگر مرد و
زن کی طرح وہ بھی کرگسوں میں پلا ہوا ایک ”غریب خوردہ شاہین“ ہیں اور اگر وہ
اس ”لکٹی کلر تہذیب پر طنز کر رہی ہیں تو اس کا مطلب یہ ہے کہ ظاہر کی آنکھ سے تماشا کر
لینے کے بعد اب ان کا ”دیدہ دل“ واپس رہا ہے۔ لیکن بعض طنز یہ تبصروں والا ایک
بسیط حس مزاج کے باوجود مصنف کا نقطہ نظر تنقیدی نہیں کہا جاسکتا۔ اس لیے کہ وہ
اپنے زمانے داستان کے جذبات میں خود بھی شریک ہیں۔ چنانچہ اگر بعض وقت
انہیں ان جذبات پر ہنسی آتی ہے تو اس کا مطلب صرف یہ ہے کہ وہ اپنے آپ پر
ہنسنے کی صلاحیت رکھتی ہیں اور شدید حزن یہ احساس رکھنے کے باوجود زندہ دل
اور کشادہ نظر ہیں۔

بہر حال اب قرۃ العین حیدر کی نثر اپنے خاص نقوش ظاہر کرنے لگی ہے۔ وہ
خود اور ان کے کردار پر معمول چھوٹے چھوٹے، سادہ اور صاف جملوں اور چست
فیقروں میں بڑی بے تکلفی اور روانی سے انگریزی الفاظ و محاورات کا
استعمال کرتے نظر آتے ہیں۔ اور یہ کہ چند اقتباسات میں وہی کیمرے اور شہین جیسے
رقص و شراب کے اصلاً فرانسیسی لفظوں کے علاوہ جوانگریزی میں بھی مروج
ہیں، فیوڈل، کمیونیز، سوشل ریفرم، لیڈر، کانفرنس، سٹریجر، پریس،
سوسائٹی، کلب، میسرشپ، کلیم، آئیڈل، ٹیپی، اسٹورکریٹ، پٹرین انجیف
وہ الفاظ ہیں جو بے اختیار مصنف کے نوک قلم سے ٹپک پڑتے ہیں۔ یہاں تک کہ وہ
عربی قاعدے پر انگریزی لفظ کا پیوند لگا کر ”سکرک الزماں“ جیسی دل چسپی اور
منہ جھک خیر ترکیب بھی وضع کر لیتی ہیں۔ لیکن چاہے یہ الفاظ ایک مخصوص ماحول

اور اس کے کرداروں کی یوسیاں جموں جنہیں حقیقت پرندی کے پیش نظر لکھی گئی ہو۔ لیکن یہی دراصل مصنفہ کی اپنی بولی بھی ہے۔ قرۃ العین حیدر فی الواقعہً ابھری زبان کے مخصوص اسلوب کے حافظے اردو کی اننگلوانڈین ادیب ہیں۔ انہوں نے اردو شکر کے اسالیب بیان میں ایک ایسے طرز اظہار کا اضافہ کیا ہے جسے "شرقی و مغربی" یا اردو انگریزی نقوش زبان کا ایک مرتب کہا جاسکتا ہے جہاں تک انگریزی اصطلاحات کے استعمال کا تعلق ہے۔ یہ بدعت حالی سے منسوب کی جانی چاہیے۔ "پیروں مغربی" کا ضبط انہیں بھی تھا اور سرسید سے بھی زیادہ انگریزی الفاظ کا بے تحاشی اور بے محابا استعمال ان کے لیے کیا ہے۔ لیکن قرۃ العین حیدر اردو کی وہ بہت بڑی ادیب ہیں جنہوں نے اصطلاحات سے آگے بڑھ کر دوزخ کی باتوں کے لیے بھی انگریزی محاورات کا بے دریغ استعمال کیا ہے۔ اور اپنی روئی بیان سے انہیں غبار میں کھپا دیا ہے۔ ان میں بعض الفاظ تو وہ ہیں جو ہماری عام بول چال میں مروج ہوں جو جزو زبان بن چکے ہیں۔ مثلاً لٹریچر، پریس، سوسائٹی، کلب، امپیرشپ، کانفرنس اور ایڈیل، مگر وہی جنریٹ، ایسی اور ہیٹرن ان جیف جیسے الفاظ مروج نہیں ہیں اور ان کے لیے خوب صورت اردو مترادفات — — — زوال پذیر، منحوس، سرپت اعلیٰ موجود ہیں۔

مغربی شیعہ بیان کے باوجود قرۃ العین حیدر کے اسلوب شریکیت کا وہ اپنے خیالات کا اظہار بے ساختگی اور جستجی سے کرتی ہیں اور کسی بیان کو زیادہ طول نہیں دیتیں ان کے تبصرے بالعموم مختصر و درود ہوتے ہیں۔ وہ اپنے احسان و تصورات کو چستی و موزون کے ساتھ پیش کرتی ہیں۔ ان کا انداز سبک اور لطیف ہوتا ہے۔ بعض وقت یہ لٹریٹ شاعری کی حد تک بھی پہنچ جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اپنے کسی طبع کے اظہار کے لیے وہ کسی فکر انگیز علامت کا استعمال بھی کرتی ہیں اور اس کی تسکیر کرتے کو یا اس پر تاکید کی نشان دہانی ہے۔

"زندگی دیکھو اسو مرسار کی نہ لکھو میر ہم عمر عمر چمنے
 نہ دیکھو۔ وسمعت کی اس دیو لکھو میر اسو زو سنی دے اسو دے دے
 آنکھوں دیکھو میر دیکھو، ورم کو دیکھو، ورم کو دیکھو، ورم کو دیکھو"

عام بول چال کے الفاظ و فقرات کو غیر معمولی طور پر فلسفیانہ و شاعرانہ خیالات احسن
اظہار کے لیے استعمال کیا گیا ہے۔ اس استعمال میں برج بھاشا کے کھیل و لہجوں کا جادو
چلتا ہے، جو انگریزی الفاظ کے ساتھ ساتھ قرۃ العین حیدر کے لسانی وسائل کا ایک
اہم خزانہ ہے۔ موصوفہ کی شرحیں پیکر و سائیں، جلتی ہے ان میں متعدد مزہ و ہر فطرت سے
مانو ذہین اور پختہ کتابوں کی دنیا سے۔ اس سے ایک ایسے سادہ اور پرکار، مزاج کا پتہ
چلتا ہے جو مفہاد عناصر کو جذب کر کے ایک نفیس مکتب تیار کر سکتا ہے۔ قرۃ العین کا
اسلوب ان کے ذہن کی طرح تربیت یافتہ ہے۔ شواہد اس میں بے ساختگی و بعض
ادق و بہانہ بین کے جیسے بھی تیور پائے جاتے ہوں۔

آگ کا دریا

قرۃ العین حیدر کا ناول آگ کا دریا ایک جدید تر ذہن کی نمائندگی کرتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے دور تک جو تبدیلی ہوئی ہے وہ اس سے زیادہ دور رس اور تیز تر ہے۔

سوچنے اور سمجھنے کی بہت سی نئی راہیں اس دور تک آتے آتے پیدا ہو چکی تھیں وہ مسائل جو پہلے واضح اور متعین ہو چکے تھے اب کچھ عجیب پرہ، دھندلے اور غیر متعین سے ہونے لگے تھے۔ ادب اپنے اظہار اور اندازِ نظر میں ایک بار کچھ اسلوب کے مختلف سانچوں اور فکر کی نئی سمتوں کی تلاش میں سرگرداں نظر آنے لگا تھا۔ الفاظ کو نئے آہنگ اور روابط کے ساتھ استعمال کرنا، ان کو مانوس فضاؤں سے نکال کر نامانوس، اجنبی اور پرہیزی فضاؤں میں لے جانا، نئی علامتوں کی درآمد اور پرانی علامتوں کو نئے اور خیال انگیز طور پر پیش کرنا اندازِ بیان کے مختلف تجربات سے ذہن میں تازہ جستجو کو ابھارنا اور نئی مناسبتوں کو پیدا کرنا، یہ اور ایسی بہت سی چیزیں قرۃ العین کے دور کی نشاندہی کرتی ہیں۔ بس کی ایک اچھی ترجمان خود قرۃ العین حیدر ہیں۔

قرۃ العین کے ناول میں لکھنؤ ایک بار کچھ آجاتا ہے مگر یہ لکھنؤ آلِ رضا کے لکھنؤ سے مختلف ہے، یہ نیا لکھنؤ ہے، اس کا مزاج مختلف ہے۔ یہ حضرت گنج، مالِ دُور ریڈیو اسٹیشن، کافی باؤس، یونیورسٹی، آئی۔ ٹی۔ کالج اور دیرہ دونوں شہر یعنی مال

اور سوری سے آنے اور وہاں تک لے جانے والی ریلوں اور لندن اور پیرس تک پرواز کرنے والی فکر سے مل کر رہتا ہے۔

اس ناول میں پرانا لکھنؤ جہاں جہاں آیا ہے وہ جس حیدر کا لکھنؤ نہیں ہے اس کے بارے میں انھوں نے صرف سنا اور دیکھا ہے۔ آلِ رضا نے اس لکھنؤ کو دیکھا ہے اس میں سائنس لی ہے اور یہ لکھنؤ خود ان کی سائنس بن گیا ہے۔ آلِ رضا لکھنؤ کے شاعر ہیں اور قمر العین حیدر لکھنؤ کی ناول نگار۔ — دونوں کے اندازِ نظر اور اندازِ بیان میں فرق ہے۔ — ایک قدیم لکھنؤ ہے، دوسرا جدید لکھنؤ۔

(قمر العین حیدر کا یہ ناول مجھے میرے دوست مسعود الرحمن خاں نے پڑھنے کو دیا تھا)

آگ کا دریا مجھے سونپتے وقت انھوں نے پہلے گردِ پوشن نکال لیا۔ پھر ایک پرانے اخبار کا صفحہ اس کی جلد پر چڑھایا اور مجھے تاکید کی کہ — ”اسے احتیاط سے رکھنا، یہ کتاب میں نے پندرہ روپے میں خریدی ہے۔“

انھیں آگ کا دریا سے ایک شکایت تھی۔ اس ناول میں صفحہ ۶۸۸ کے بعد کا صفحہ بالکل سادہ چھوڑ دیا گیا ہے۔ اور ان کا کہنا ہے کہ اس طرح ناول پڑھتے وقت یہ حساس ہوتا ہے کہ ہم جمپ لگا کر صفحہ ۶۹۰ پر پہنچ جاتے ہیں۔ اور اگر اس ناول کا دوسرا تیسرا نکلنا اور اس میں جو عبارت لکھنے سے رک گئی ہے مکھی ہوئی مٹی تو انھیں اپنے قلم سے بارہا حروف میں اسے سادے صفحے پر آنا پڑے گا، اور یہ کام بڑی اذیت کا ہے۔

میں نے ان سے پوچھا:

”ناول کیسا ہے؟“

کہنے لگے:

”بور ہے“ یعنی غیر دلچسپ۔

اب اس غیر دلچسپ والی رائے کی ظاہری بات ہے سنجیدہ ناقدین کی اندر میں کیا وقعت ہو سکتی ہے؟ کسی علمی یا ادبی تخلیق کے دلچسپ اور غیر دلچسپ ہونے کا بہانہ تک تعلق ہے اس کی تعریف انفرادی مذاق کے اختلاف اور زمانے کے تغیرات کے ساتھ بدلتی رہتی ہے۔ اس کے علاوہ موضوعات اور اصناف کے لحاظ سے بھی دلچسپی یا عدم دلچسپی کا تعین ہوتا ہے۔ فلسفے یا

سائنس کی کتاب یقیناً ان معنوں میں دلچسپ نہیں ہو سکتی جن معنوں میں افسانے یا ناول، شاعری اور تنقید دونوں کیساں طور پر مگر مختلف انداز میں دلچسپ ہو سکتی ہیں۔ ناول کی دلچسپی بھی پڑھنے اور لکھنے والے کی ذہنی سطحوں اور موضوعات کے تقاضوں کے لحاظ سے بدلتی رہتی ہے لیکن ان تمام امور کو مد نظر رکھتے ہوئے بھی ایک بات عام طور پر ناول کے لیے ضروری یا کم از کم اس کے حق میں خالص ایک قرار دی جا سکتی ہے کہ وہ اپنی ہندی کے ساتھ ساتھ دلچسپ ہو، ممتنع اور بے لطف نہ ہو۔ — ایسا ہو جسے آدمی دل لگا کر پڑھ سکتا ہو۔

مگر چہرہ سوں اکتاہٹ کیا ہمیں جوئس کا ناول پڑھیں دلچسپ ہے یا کیا اس کا پڑھنا — سمجھنا تو درکنار — آسان ہے یا لیکن جوئس پر دست اور وجہ و وہاں کے بعض ناولوں کو پڑھتے وقت میں یہ نہ بھولنا چاہیے کہ ان کی دلچسپی ان کے انوکھے اور ہم تحریراتی انداز بیان میں پوشیدہ ہے، جو کرداروں کی ذہنی کیفیات کو بے نقاب کرنے میں مدد دیتا رہتا ہے۔ ماضی اور حال کی انکسوں بکھری ہوئی، غیر مربوط، دانسی، غمراہی، شعوری، غیر شعوری، تحت الشعوری، جنسی، مذہبی، سماجی، سیاسی، مذہبی اور سیاسی، بے شمار معلوم تحریکات، خواہشات، ترغیبات اور یادداشتوں کو ابھارنا اور ان کے تانے بانے سے ایسے کرداروں کو بنانا جو "وحدت" بھی ہوں اور کثرت بھی ایک دلچسپ اور تحریر پیدا کرنے والا کارنامہ ہے۔ اس کی دلچسپی "پانے" میں نہیں بلکہ تلاش محنت میں ہے۔ ہم ایسے ناولوں کو پڑھتے وقت کچھ ایسا محسوس کرتے ہیں کہ گویا مصنف کے ساتھ کینجہ ہمارے میں — مگر حال اس سے یہ مقصود نہیں کہ آدمی دلچسپی کو ناول کے مسئلے میں واحد معیار بنائے اور یہ اس کے لیے ایک ایسی "گرہ" بن جائے جو کسی صورت میں کھل ہی نہ سکے۔ خواہ کیا ہی ناول کیوں نہ ہو۔

میں نے قرۃ العین نے ناول کو دونوں لحاظ سے پڑھا — مروجہ انداز میں اور نورت سے — اچھے ناول لکھے جاتے ہیں، اس لحاظ سے بھی۔ اور اس لحاظ سے بھی کہ اس میں ایک نئے قسم کا تجربہ کیا گیا ہے اور اس کا خاص کردار وقت ہے جیسا کہ بتایا گیا ہے، نیا تجربہ تو اس میں نیچے کوئی نہیں ملتا "فیڈران آر" "فیڈر آؤٹ" "سکی ہیڈ" سادہ مگر انیک پڑس ناول میں عمل میں کیا گیا ہے۔ اس کے سوا جو کچھ نئی تجربہ بنایا

اس ناول میں ملتا ہے وہ صرف اتنا کہ ایک ہی نام کے کردار مختلف تاریخی ادوار میں آتے رہتے ہیں، اور کہیں کہیں ان کے غور میں اشتراک اور اتحاد کا ایک شائبہ سراپا دیتا ہے۔ سو یہ چیز بھی اب اتنی نہیں رہی جتنی یاد کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔

رہ گیا "وقت" کے مرکزی کردار ہونے کا سوال — تو اس سلسلے میں اس کے سوا اور کیا کہا جاسکتا ہے کہ "وقت" ہر اچھے ناول کا مرکزی کردار ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے۔ آگ کا دریا کا مرکزی کردار وقت بھی ہو سکتا ہے، غیر منقسم ہندوستان بھی ہو سکتا ہے، تہذیب بھی ہو سکتی ہے اور چار باغ کا اسٹیشن بھی جہاں سے اس ناول کے مختلف کردار منزل مراد یا نامرادی کی منزل کی جانب ردا دہوتے ہیں۔

سب سے پہلی اعتراف کرتا چلوں کہ میں ناول کو اور دلچسپی کے طور پر پڑھتا ہوں سبق حاصل کرنے یا مجھے مل کرنے کی غرض سے نہیں۔ آخر ناول دلچسپی کے طور پر پڑھتے جابجا تو چہرے پر چمکے جائیں ہا کی وہ ریاضی کے مساوات کے طور پر پڑھتے جائیں یا مارتے اسباب و غائل کے خلاصے کے طور پر یا مارتے کیا جاسے، اگر مجھے ہندوستان کی قدیم تاریخ پڑھتی ہے تو چہرے والی دیو پرمیور، اس موضوع پر بہت سی تندہ اور حاصل کتابیں مل سکتی ہیں۔ یا چہرے اور یہ دیکھتا ہے۔ اونہ کی زندگی اور فلسفے نے کس طرح "خونی قدر کو متاثر کیا اور خونی قدر کی اور شعلیں نے اس میں کیا پیدا؟" تو اس پر بھی بہت سی اچھی کتابیں دستیاب ہوتی ہیں۔ تو میں جس کا افسانوں کا تذکرہ ہمارے اس ذوق، جس کو ایک نوز سیدیں سے کرتا ہے۔

اور رزی دیکھنا ہے کہ ناولوں میں کون کون سے تہذیب بن چکے ہیں تو اس کی فہرست بھی کم تر لم معونی اور یہ میں نہیں ہوں۔ تہذیب نامہ، دوسرا تہذیب کے امکانات کا مسئلہ ہے وہ تو ہمیشہ باقی رہتا ہے۔ مگر تہذیب و زہد و دلف کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ وہ ایک جسامتوں کو کھنا چاہتی ہیں تہذیب میں مختلف ہونے چاہتے۔ افسانہ بھی ہوا اور اسے بھی چھوڑ دو، شعور و ہونے کے لیے بھی چھوڑ دو، جس میں اس کے اخبار کے ادارے بھی شامل کر دیے جائیں۔

ناول زندگی کے تمام پہلوؤں کو یکساں ہے۔ ہندوستان کے خیالات ہیں۔ ہم شعور و شعور برقیوں سے بہت بھی کسی غیر دلچسپ، دلچسپ نہیں، دلچسپ نہیں، دلچسپ نہیں۔

یہ سچ ہے کہ اچھے ناولوں کا مطالعہ زندگی کی درد مندی بڑھا دیتا ہے۔ احساس کی شدت کو اجاڑتا ہے۔ ہمیں ایک بصیرت ایک دیدہ وری دیتا ہے۔ لیکن یہ سب صرف اسی وقت ہو سکتا ہے جب ناول سبق کے طور پر نہیں دلچسپی کے طور پر پڑھے جائیں، جو ہمیں اپنے ساتھ بہا لے جائیں۔

مجھے اس اعتراف میں بھی کوئی باک نہیں ہے کہ آگ کا دریا مجھے کوئی بہت دلچسپ ناول نہیں معلوم ہوا۔ اس میں صفحے کے صفحے سپاٹ چلے جاتے ہیں جو مختلف بیانات، اقوال اور نیم جذباتی، و نیم حکیمانہ باتوں کے بھرے ہوئے ہیں۔ پھر کہیں جا کر کچھ ”جان دار حرکت کرتے نظر آتے ہیں جو یادوں کی دھند اور کمرے سے نکل کر اپنی صورت ذرا دیر کے لیے آئینے میں دیکھتے ہیں۔ پس ذرا دیر کے لیے پھر آئینہ بھی دھند اور کمرے میں چھپ جاتا ہے۔“

”حکمال لکھنؤ نہیں سچا۔ گلہستار کے پھاٹک میں داخل ہوا۔ اُسے دنیا بندلی ہوئی نظر آئی۔ باغ کے درخت خل جھکے رہتے۔ نور سے شوکو دگئے رہتے گھاس کی خگن جنفار طحسکا سٹ اُگکا ہڈا تھا۔ موٹر خاتمہ اور اضطرل گودام رہتے ہوئے رہتے۔ رجتے عزیز ناکسنا، پھرت کر کے حادثے ہیں ایسا ایسا سماں مینہاں لا کر ڈمپ کر دیتے ہیں۔ خالہ سلیم دنے کہنا۔“

سناگرو بیشیہ سسناں بڑا سنا۔ اُس کی آنکھوں دنے گنگا دیں کو ڈھونڈا۔ قدیر اور قسمر کی تلافی کی۔ حسینی کی بی بی اور دام اوتار اور جھکی کو آواز دیں۔

آخر وہ اپنے کمرے میں جا کر بلیکٹ بڑا کر گیا اور چپکے چپکے رو دئے گا۔“

یہ اور اس قسم کی چند اور زخمی تصویریں اس کتاب میں مل جاتی ہیں۔ ورنہ یہ کتاب کرداروں کے کھیلنے پھولنے، پروان چڑھنے، اور آخر میں مڑ جھکا کر گر پڑنے کے بارے میں ہے ہی نہیں۔ اس کے کم دلچسپ ہونے کی ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ یہ ناول اپنے کرداروں پر بھروسہ نہیں کرتا۔ اپنے بیان کی شعریت اور قوت پر بھروسہ کرتا ہے، مگر اس نوع کا

جذباتی یا ماثراتی انداز بیان زیادہ دور تک ساتھ نہیں دے سکتا۔

اس میں شک نہیں کہ قرۃ العین حیدر کی تحریر میں بڑی جان، شعریت، دل موڑی، خوابناکی اور تازگی ہے۔ لیکن اپنے شدید داخلی تاثر کی وجہ سے یہ تحریر اتنے زیادہ صفحات کی متحمل ہو سکتی ہے اور نہ ناول میں آنے والے ہر موقع کو سنبھال سکتی ہے۔ اس میں یکسانیت ہوتی ہے۔ جذبے کی ایک ہی سطح بار بار ملتی رہتی ہے، جو سوچنے کی صلاحیت کو بڑی حد تک ختم کر دیتی ہے۔ ایسی تحریر اپنے تمام خلوص کے باوجود قدرتیاً آٹھ سو صفحے کے ضخیم ناول کے لیے شاید زیادہ موزوں نہیں ہے۔ یوں تو یہاں یہ تحریر اپنے اصل موضوع کو پالیتی ہے، وہاں فن کا شباب بن کر ابھرتی ہے۔ مگر ایسے مواقع ناول میں کم آتے ہیں۔ اور قاری انداز بیان کی ایک رنگی سے کچھ اکتانے سالگت ہے۔ وہ ناول میں شعر پڑھنے کے علاوہ کچھ اور بھی پڑھنا چاہتا ہے۔ وہ جانتا ہے کہ کرداروں کو بھی پڑھے۔ ان سے ملے۔ ان کے ساتھ ساتھ زندگی کے شیب و فراز سے گزرے۔ مگر یہاں وہ صرف ناول نگار سے ملتا ہے۔ اسی کے سہارے آگے بڑھتا ہے یا پیچھے ہٹتا ہے ناول کی دلچسپی میں بڑی حد تک یہ چیز بھی مانع ہے۔ یہ ناول 'سفینہ غم دل' سے تو دلچسپ ہے۔ مگر 'میرے بھی صنم خانے' کے مقابلے میں تو قطعاً غیر دلچسپ ہے۔

"میرے بھی صنم خانے" قرۃ العین کا سب سے کامیاب، دلچسپ، جان دار اور شگفتہ ناول ہے۔ ان کی تحریر کا اسلوب یہاں بار نہیں ہوتا، اور نہ کتاب کی ضخامت سے مجروح ہوتا ہے اس کے علاوہ اس میں دو یقیم جوان کے بعد کے دونوں ناولوں 'سفینہ غم دل' اور 'آگ کا دریا' میں پائی جاتی ہے، پہلی بار پیش کیے جانے کی بنا پر نئی اور جاذب توجہ بن جاتی ہے۔ بعد میں وہ دہرائے جانے کی وجہ سے بھی جاذبیت کھوئی جاتی ہے۔

قرۃ العین کے تینوں ناول دراصل ایک ہی سلسلے کی مین کریمیاں ہیں وہ تمام باتیں جو میرے بھی صنم خانے میں رہ گئی تھیں 'سفینہ غم دل' میں کہہ دی گئی ہیں۔ اور دونوں ناولوں کا خد، عمدہ مزید توضیح، توضیح، اضمحلت و ترسیم کے ساتھ 'آگ کا دریا' میں ملتا ہے۔ لکھنؤ تینوں ناولوں میں ہے۔ تینوں ناولوں کے کردار ناموں کے جزوی

اختلاف کے ساتھ ایک سے ہیں۔ وہ ایک ہی طرح سوچتے ہیں۔ ایک ہی طرح کی باتیں کرتے ہیں ان کا لب و لہجہ بھی ایک ہی طرح کا ہے۔ وہ ایک ہی طرح ملتے ہیں۔ اور ایک ہی طرح جدا ہو جاتے ہیں۔ ان کے سامنے ایک ہی چیز ہے۔ — آنے والے کل کا خوف اور غیر منقسم ہندوستان۔ یہ سب کردار جذباتی ہیں۔ اور خوابوں کی دنیا میں رہنے پر مصر ہیں۔ آگ کا دریا، میں فرق صرف یہ ہے کہ ان کرداروں کو ایک عظیم ماضی بھی دے دیا گیا ہے۔ یہ ماضی قدیم ہندوستان اور اس کی عظیم تہذیب ہے، اور شاید اس چیز نے بھی ان کرداروں کو جوئے ہندوستان میں جنم لیتے ہیں۔ اور گلفشاں کی کوکھ میں عشق فرماتے ہیں، کچھ اور بھی کھوکھلا، جھٹیر اور بے حقیقت کر دیا ہے۔ — نئے ہندوستان میں گوتم اور چمپا کو قرۃ العین صرف گلفشاں تک پہنچا پائی ہیں۔ یہ کچھ عجیب ہی سا لگتا ہے۔

اس کے علاوہ ان کے ناول کے کچھ ایسے بھی کردار، جو بعد میں آئے ہیں، مثلاً قمرن، حسینی کی بی بی، گنگا دین، رام اوتار وغیرہ نئے ہندوستان میں اپنے ”آقا کرداروں“ کے مقابلے میں زیادہ توانائی کے ساتھ ابھر سکتے تھے۔

بہر حال یہ ان اپنے فکری نگار خانے کا معاملہ ہے۔ میں اس کے کچھ بحث نہیں، جس کردار کو تباہیاں چاہیں، وہ جگہ دیں۔ کہنا یہ ہے کہ آگ کا دریا، میں اس نئے باب کے اضافے کے علاوہ جس میں ماضی کی تاریخ پیش کی گئی ہے اور کوئی ایسی نئی چیز نہیں ہے جو میرے بھی صنم خانے، اور ”سفینہ غم“ میں کم و بیش نہ ملتی ہو۔ — لکھنؤ اور لندن کے مسافر دونوں ناولوں میں موجود ہیں۔

آگ کا دریا، قدیم ہندوستان کی تہذیب کے بیان سے شروع ہوتا ہے۔ اس تہذیب کے پس منظر میں دیر اور گیتا کے سکیمائز اقوال اور منتر ملتے ہیں۔ مہا بھارت گوتم کی عظیم شخصیتیں ملتی ہیں۔ رام و سرشن ملتے ہیں۔ منو، مہراج، چانکیہ، کالی داس، بھججھونی، بھڑری ہری ملتے ہیں۔ کپیل و ستلو، اجودھیا، گیا، کاشی، پرباک ملتے ہیں۔ یہاں علم کے دیبا بہتے ہیں۔ ناچ رنگ موسیقی کے بادل چھائے رہتے ہیں۔

پھر اس کے بعد نظر بدلتا شروع ہو جاتا ہے۔ مسلمان آتے ہیں جو اپنے ساتھ —

عجم کا حسن طبعیت عرب کا سوز و رول

لاتے ہیں۔ طلسمی داس اور کبیرا تے ہیں۔ یون پور، فیض آباد اور لکھنؤ ابھر رہے ہیں اور اب

انگریز آجاتے ہیں۔ اور بھارتستان سامنے آجاتا ہے۔ جناح، گاندھی، جواہر لال، کانگریس، مسلم لیگ اور باہر سے لائے ہوئے ٹی، ایس، ایلٹ، لوئی میکنیز، سب کہیں نہ کہیں مل جاتے ہیں۔

یہاں تک کہ ہندوستان تقسیم ہو جاتا ہے اور ہندوب کا غلط فہمی زیادہ دھاروں میں بدل جاتا ہے۔

یہ ہے اس ناول کا بہت ہی سرسری اور ناقص سا خاکہ اس ناول کے شروع میں دو کرداروں سے ہماری ملاقات ہوتی ہے۔ گوتم نیلیر اور چپا یا چمپک۔ ایک اور کردار ہری شنکر بھی بھولا بھٹکا کہیں سے آجاتا ہے۔ مگر اس کے سپرد صرف یہ کام ہے کہ وہ گوتم سے مختلف مباحث، لفظ و معنی، حدود و قدم، خبر و اختیار پر بحث کرتا رہے۔ دراصل ہری شنکر ایک کلید کا کام دیتا ہے جو ناول نگار کے ہاتھ میں رہتی ہے، حالانکہ اس کی چنداں ضرورت نہیں تھی۔ گوتم نیلیر خود کیا کم فلسفی ہے؟

گوتم نیلیر اور چپا۔ یہ دونوں کردار جو ہمیں شروع میں ملتے ہیں، ناول کے آخر تک بھی ملتے رہتے ہیں۔ البتہ ان کے اعمال میں تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔ یہ مسلمانوں کے عہد میں بھی موجود ہیں اور اس وقت بھی پائے جاتے ہیں، جب ہندوستان میں انگریزوں کے قدم جم چکے تھے۔ اور پھر جب زمانے کی تبدیلی کے ساتھ ساتھ یہ یاروپ دھار چکے ہیں اور ان کے ساتھ کے کھیلے ہوئے لندن پہنچ جاتے ہیں تو یہ بھی لندن کے لیے رشتہ مندر بانڈھ لیتے ہیں۔ مسلمانوں کی آمد کی نمائندگی کمال الدین منصور کرتا ہے۔ اور انگریزوں کی آمد ہیرل صاحب کے ذریعے قرار پاتی ہے۔ سرل صاحب کے پوتے جو لندن میں براجمان ہیں، تقسیم ہند کے بعد ہندو مشرقی بنگال پہنچ جاتے ہیں، اور غائبانہ اپنے تجارتی اختصاص میں مصروف ہو جاتے ہیں۔

ان کرداروں کے نشوونما میں ناول نگار نے کوئی زیادہ انساک نہیں دکھایا ہے۔ یہ تقریباً ہر دور میں موجود ہیں۔ ہو سکتا ہے کہ ان کرداروں کو پیش کرتے وقت قرق العین حیدر کے پیش نظر اوگون کا مسئلہ رہا ہو۔ بلکہ بعض اوقات تو اس نمایاں کرداروں کے بعض حصوں کو پڑھ کر زیادہ تقویت ملتی ہے :

” اھلو، اھلو“ ”میرا ہر روز سکھنا ہے“ ”تو سے بات کرو“

ہوں۔ میں ہرئی تسکیر سید لیا مستوا، کمال کا ہمداد، لاج اور بر ملا حقا
اکھوتا ٹرانسمائی تجسبا باحی کار فینق — میں کردار معنی خاصا آہم رہے۔
میں دے کر دار دے بہت دے بہتو ہیں۔ میں کہانی میں آئے سارے
مختلف دہل ادا کر رہا ہوں میں نامت کیں طرح سرور کدوں کیسے
داخل ہوں یہ بڑا گھپلا رہے۔

اس اقتباس میں ایک اور بات دیکھنے کی ہے۔ قرۃ العین نے یہاں قدیم اور جدید
نئے اور پرانے ٹائمز کی تکنیک ٹیلی فون، دیکھی اور سنی باتوں، مصنف اور قاری کو بڑی
خوبی سے ایک دوسرے میں مدغم کر دیا ہے۔

اسی طرح ناول کے آخر میں تقریباً وہی جملے دہرائے ہوئے ملتے ہیں جو شروع
میں ہیں :-

”تم کوٹ ہو گئی؟“

”جی ہاں، میں دے کر رہا تھا۔“

”میں ہوں۔“

گوتم دے کر لیتے لیتے جواب دیا۔

یہ مکالمے ”میں ہوں“ اور تاریخی تسلسل کا عرفان پیدا کرنے سے زیادہ کچھ
فنی ٹرک معلوم ہونے لگتے ہیں۔ بہ صورت یہ کردار ”او آگن“ کی طرف ذہن کو ضرور
منتقل کرتے ہیں۔ یہ جیسے جیسے آگے بڑھتے جاتے ہیں، نئے کرداروں سے دوستی کرتے
جاتے ہیں۔ یہاں تک کہ سب گفتگو میں اکٹھے ہو جاتے ہیں۔ یہ سب مختلف مقامات کی سیر
بھی کرتے رہتے ہیں۔ — ہندوستان میں اور ہندوستان کے باہر بھی دلی، کلکتہ، بنارس،
دہرہ دون، مینی آل، مسوری — لندن، پیرس، برلن، ماسکو — یہ ہر جگہ پہنچ
جاتے ہیں۔ شاید یہ بڑے ہیں۔ مگر یہ جہاں بھی ہوتے ہیں ایک ہی طرح سوچتے اور باتیں
کرتے ہیں۔ کہنے کو تو ان میں سے بیشتر ہندوستان میں پیدا ہوئے ہیں، مگر یہ کہیں بھی پیدا ہو سکتے
ہیں۔ ان کے پاؤں مضبوطی کے ساتھ اپنی سرزمین پر جمے نہیں ہیں۔ ہر چند کہ قرۃ العین حیدر نے
ان کی حمایت بڑے زور شور سے کی ہے :

ظاہر طور پر انھوں نے معرعت کا رنگ قبول کر لیا تھا، لیکن

صلیبت میں ترسے سخت جلد دُسنائی دیتے۔

پھر بھی یہ کردار اپنی کوئی زمین نہیں رکھتے۔ ان کو کہیں پہنچا دیجیے، اور ان کے نام کچھ بھی رکھ لیجیے، کوئی فرق نہیں پڑتا۔ اس لیے کہ ان کے پیچھے معاشرتی شعور سے زیادہ ایک بے نام ہڈیا تیت ملتی ہے۔ جو ہر زبان میں کیساں ہوتی ہے۔ ان کرداروں میں کوئی داخلی کش مکش یا خارجی تصادم نہیں ہے یہ ایک دوسرے کے قریب نہیں جاتے۔ یہ آبگینوں کی طرح ہیں، اور دُرتے ہیں کہ کہیں ٹکرا کر ٹوٹ نہ جائیں۔ یہ اشاروں میں باتیں کرتے ہیں۔ یادوں کے سہارے زندہ رہتے ہیں اور دشمنی سے بھاگتے ہیں۔ ان کی زندگی ان کا اندھیرا ہے جس میں یہ قدرے اطمینان سے حرکت کرتے ہیں۔ اس لیے کہ اس میں وہ ایک دوسرے کے چہرے نہیں دیکھ سکتے۔

پھر بھی گوتم اور چمپا میں زندگی کے آثار پائے جاتے ہیں، اور شاید اس کی وجہ یہ ہے کہ ہم انھیں قدیم ہندوستان میں دیکھ چکے ہیں۔

چمپا یا چمپک غالباً اس ناول کا سب سے فکر انگیز کردار ہے۔ خود گوتم کا کردار اس کے گرد گھومتا رہتا ہے۔ معلوم نہیں چمپا کا نام قرۃ العین حیدر کے ذہن میں کیوں آیا؟۔ اس نام میں جو تشابہ ہے اس لیے یا قدیم ہندوستان کو ابھارنے کے لیے۔ اس کا بھی امکان ہے کہ 'ہیگیاٹ اودھ' کی تاریخ ان کے پیش نظر ہی ہو اور شاہ زمین نازی الدین حیدر کے عہد نے ان کے ذہن میں یہ نام تازہ کر دیا ہو۔

”مصارکت محل رکتے نامی کورل عینو خرنو“ دیتے اور خاں

ایک جلد دُسنائی عورت خیمیا نفی۔

(ہیگیاٹ اودھ، شیخ نصرت حسین)

بہر حال وہ جو بھی رہی ہو، ناول پڑھتے وقت ہمیں پہلے یہ خیال ہوتا ہے کہ چمپک کہیں ہندوستان کی روت تو نہیں ہے، جو مختلف حکمرانوں کی باندی بنی رہی ہے۔ پھر یہ بھی خیال ہوتا ہے کہ کہیں یہ علامتی عورت تو نہیں ہے جو تاریخ کے مختلف ادوار میں مختلف ادوار کو چمکی ہے۔ ماں، طوٹ، عشق بازوں کا کھلونا۔ جو پہلے بھی تنہا تھی اور آج بھی تنہا ہے۔ اور پھر یہ گوتم کون ہے۔؟ صرف ایک لفظ جو مہاتما بودھ کی طرف رہنمائی کرتا ہے۔ یا طالب علم، یا ازل مرد، جو زمانے کے ساتھ ساتھ

جوتسا رہتا ہے۔ کیا دونوں کردار اذلی مرد اور اذلی عورت کی طرف رہنمائی کرتے ہیں؟ غرض کہ ان کرداروں سے مل کر ہم کچھ اس طرح سوچنے پر مجبور ہو جاتے ہیں، اور یہی ان کی زندگی کا ثبوت ہے۔ لیکن مجموعی حیثیت سے اس ناول کے کرداروں کو ایسا رہنے میں کہانی کا بہت کم ہاتھ رہا ہے۔

کہانی دراصل تین حصوں میں بٹی ہوئی ہے۔ اور تینوں حصے اپنی جگہ الگ الگ طور پر مکمل ہیں۔ ان میں بہت کم ربط ہے۔ صرف دو یا تین کرداران حصوں کو آپس میں جوڑتے ہیں۔ اور شروع سے آخر تک پائے جاتے ہیں۔ باقی سب کرداران نئے حصوں سے جوان کے مقدر میں اپنا اپنا رول شروع کرتے ہیں۔ یہ دو تین کردار بھی جو کہانی کے شروع میں داخل ہوتے ہیں مختلف حصوں میں اپنا رول اور اپنی ذہنیت بدلتے جاتے ہیں اور ان میں کوئی داخلی یا باطنی ربط بجز اس کے نہیں ہے کہ یہ ہندوستان کی قایم ہندوستانی تاریخ سے مل کر پاکستان اور لندن تک پہنچ جاتے ہیں۔ کہانی کچھ اس طرح تقسیم کی گئی ہے کہ پڑھنے والا جس حصے سے بھی چاہے شروع کر سکتا ہے۔ وہ زیادہ گھاسٹے میں نہیں رہے گا۔ لہذا ان کرداروں میں قوت نمونہ نہیں پائی جاتی۔

تاریخی ماضی کے نقطہ نظر سے کہانی کے سلسلے کو زیادہ سے زیادہ واحد ملی شاہ کے عہد تک بڑھایا جاسکتا ہے۔ یہاں پہنچ کر ماضی بھی اور ماضی قریب کے تمام تہذیبی عناصر حجابِ عالم کے ساتھ مثلاً برج میں جا کر اسیر ہو جاتے ہیں۔ اور ہم ایک دم سے حال کی بے مہر حقیقتوں سے دوچار ہو جاتے ہیں۔

ماضی کی خواہش کی سیر کی جس میں دوری کا رومان ہے حال کی تیز اور چمکیلی دھوپ میں ہماری آنکھیں دکھنے لگتی ہیں۔ اور کچھ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اس ناول میں وہ جو ایک سلف تھا وہ اب تھا وہ بھی ہم سے چھپن لگا گیا۔ ہمارے تختی کو ایک جھٹکا سا لگتا ہے، اور ناول کی فضائیں ایک بے آسبگی کا احساس ہونے لگتا ہے۔

یہاں ایک اور چیز بھی قابلِ غور ہے۔ سب ہم ماضی قریب کی تاریخ تک پہنچنے لگتے ہیں تو ذمہ ہمارے سلسلے سن کا تعین آ جاتا ہے۔ اس سے پہلے اس ناول میں کہیں بھی تاریخ کو متعین کرنے کی کوشش نظر نہیں آتی۔ سن ۸۹۸ء غالباً پہلی بار اس ناول میں

لکھا ہوا مٹا ہے۔ اور اس کے بعد دن اور سال جا بجا ملنے لگتے ہیں۔ یہ اچانک طور پر سن کا آجانا بھی ہمیں رک جانے پر مجبور کرتا ہے۔ اور ہم سوچنے لگتے ہیں کہ ایسا کیوں کیا گیا؟ کیا اس سے پہلے جو کچھ تھا، وہ ایک ابدی تاریخ تھا۔ ایک حقیقی تاریخ؟ اور اب جو دوا شروع ہو رہی ہے وہ غیر حقیقی اور فانی ہیں؟ کیا یہ تاریخ جو ہماری پشت پر پھی گئی غیر فانی تھی جس میں دن سال اور صدیوں کا تعین نہیں ہوتا؟ یا پھر یہ اس لیے ہے کہ ہم اب اپنے دور سے قریب تر ہوتے جا رہے ہیں اور تقائق کو تاریخ وار مرتب کر سکتے ہیں؟ بہر حال ناول دراصل میسرے حصے سے شروع ہوتا ہے، اور ماضی ایک تمہید کی طرح ختم ہو جاتا ہے۔ اس حصے میں کسی کردار میں بیک وقت ملتے ہیں۔ اور اب یہاں سے وہ لکھنؤ شروع ہوتا ہے جن سے قرۃ العین کو دلہنا پار ہے، بڑی عقیدت ہے۔ قرۃ العین کی غالباً سب سے بڑی طاقت یہی لکھنؤ ہے۔ اس لیے کہ اس لکھنؤ میں ہندوستان کی تہذیب کے حسین ترین عناصر سمٹ آئے تھے اور یہاں آکر کچھ اور بھی نکھر اٹھتے تھے۔ لکھنؤ، جو باغوں اور نوابوں کا شہر ہے۔ جہاں شام ہوتے ہی گلیاں بچوؤں کے ہار کی خوشبو سے بس جاتی ہیں۔ اور پورا شہر عطر و فرادس میں نہا اٹھتا ہے۔ ہولطافت، نزاکت، شرافت، طہارت کا گہوارہ ہے۔ جہاں فنون لطیفہ کو اپنی سچی داد مل جاتی ہے۔ جس کی تہذیب بیک وقت بیمار اور خزاں زدہ، توانا اور بیمار آفریں دونوں ہے جہاں اگر گھر دارین شائستگی میں بدل جاتا ہے اور جس پر یلغار کرنے والا خود بخیرین جاتا ہے۔ قرۃ العین اسی لکھنؤ کی دلدادہ اور قصیدہ خواں ہیں اور تب وہ لکھنؤ پیش کرتی ہیں تو ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ دنیا کی تمام عظیم تہذیبوں کی طرف سے بول رہی ہیں نفرتوں اور عداوتوں میں دوئی ہوئی دنیا کی طرف انسانی محبت، امن اور رشتہ کا ہاتھ بڑھا رہی ہیں۔

یہاں یہ چیز بھی اہم ہے کہ وہ پرانے لکھنؤ نہیں بلکہ نئے لکھنؤ کی ترجمان ہیں اور ان نئے لکھنؤ کے بھی ایک خاص حصے کی، جہاں کو مٹی کے نمائے دور تک کوٹھیوں کا سلسلہ چلا لیا ہے۔ لکھنؤ کا مشرقی حصہ یا پرانا لکھنؤ ان کے یہاں کم ہے۔ وہ چوک سے گزر کر گزر جاتی ہے۔ اورادیوں اور شعراء کی بزم کا تذکرہ کرتے وقت تمہیدیں سے مسجد و جہول جاتی ہیں۔

ناول کے اس مقام پر پہنچ کر سیم اوھر کے مسلمانوں کی اس شدید داخلی اور خارجی کشمکش سے دوچار ہوتے ہیں جو تقسیم ہند سے قبل ان میں پائی جاتی تھی۔ اس کشمکش کا ایک بڑا المناک پہلو یہ ہے کہ یہ تہذیب اور مذہب میں اسامی ربط دریافت نہ کر پائی۔ حالانکہ اس جستجو میں مدتوں سرگرداں رہی :

ایساں منجھے روکے ہے تو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے تیچھے ہے کلیسا مرے آگے !

یہ "روکے ہے اور کھینچے ہے" کا استعمال اس کشمکش کو جنم دیتا ہے۔ اور یہ کشمکش آخر تک باقی رہتی ہے۔ قرۃ العین حیدر نے بڑی چابکدستی سے یہاں کے مسلمانوں کو اس دوراں پر لا کر کھڑا کر دیا ہے۔ یہاں پہنچ کر وہ ایک بڑے فن کار کے روپ میں ابھرتی ہیں۔ ان کا قلم سیانہ، مہیاک، بے رحم اور مصلحت سے بیکار ہے۔ جس جرأت فکر اور بے جگرگی سے انھوں نے اس منزل پر کام لیا ہے، وہ آج ہمارے بہت کم ادیبوں میں ملتی ہے۔ یہاں ان کا وہ قلم جو خوابوں کے تانے بانے بنا کرتا ہے، جو پھولوں کے کنج میں شہد کی مکیتوں کے نعروں کو افغانیاں میں منتقل کیا کرتا ہے، ذقنا اپنے تمام تانے بانے توڑ کر ادیبوں کے کنج کو چھوڑ کر ایک پر شکوہ انداز میں بلند ہوتا ہے۔ یہاں ناول ایک بہت بڑے میدان میں پہنچ جاتا ہے :

"ادھار دھن — میرا رشتہ دونوں فوجوں کے درمیان
کھڑا کر دو ناکہ میں دیکھو کدے مجھے کون سے فریق کا ساتھ
دینا چاہیے؟"

اور کیرسا دے رتھ فہان جے جا کر کھڑا کر دیا اور ارجن
رلے دیکھا کدے دونوں فوجوں میں ایک دوسرے کے ٹبرکھ، باپ
دادا، بچا، مہائی، بھتیجے، بیٹے، دوست، استاد، رفیق ایک
دوسرے کے خلاف ضمیر آراستہ کیے کھڑے ہیں ؟

کنڈ ڈرامہ، کتنی حرکت اس جگہ یک بیک پیدا ہو جاتی ہے۔ "مہا بھارت" کے اس ٹکڑے کا استعمال قرۃ العین نے جس انداز میں کیا ہے وہ ناول کو ایک زرمیہ کی بلندی سے قریب کر دیتا اور اسے ایک وسیع اور جاں گداز معنویت دے دیتا ہے۔ اور اس ناول کی ساری خامیاں ساری کوتاہیاں چشم زدن میں مٹ جاتی ہیں۔ اور سامنے صرف ایک

عظیم تہذیبی کٹھن مکش زدہ جاتی ہے۔ یہ دو موثر تہذیبی تہذیبوں کا گم گنا جاتے ہیں بیکر قہر العین نے جو استقامت اور پوری یہاں دکھائی، وہ ہمارے ادب کے اس دور میں نہیں، ہر دور میں کیا ہے۔ یہاں انھوں نے بڑے دکھ کے ساتھ بعض تہذیبی ہم دور ساسی سوالات اٹھائے ہیں :

”پرورنیس متاڈر، میزکینز دسے دھرت کزوں، اگر میری دسے، جھوٹ دے میز دسے، یہ قصور بادشاہ کو منحصر دل کر دیا۔
نیا اس کلے گونا ماد شاہ دسے دھرت کزوں جو دھرت دے ہمارے کا
غاسیو، نفاہ کزوں اور زاحیہ رزاکہ سوا کر دھرت ناکہ اور
مستمان مجاہدین کا قتل کر دانا نفاہ“

ان مقامات پر چوڑے کر جہاں تاریخی ہولناکیاں گھڑتی ہیں، ان کے قلم نے حیران کن جسارت کے کام لے کر ان بلند یوں کو بچھڑایا ہے جہاں معمولی لکھنے والوں کا تو ذکر کیا بڑے بڑے نچتہ کاروں کی سانس اکھڑ جاتی ہے۔

اس ناول کے پیچھے ایک اور قوی چیز اچھڑتی ہے۔ وہ یہ کہ قہر العین کی نظروں میں سب سے بڑی ”قدر“ دوستی ہے۔ ان کے تمام کردار ایک دوسرے کے دوست ہیں یا دوست کی تلاش میں ہیں۔ دوست یا دوستی کی تلاش اس ناول میں شاید زندگی کے اہم ترین مقاصد میں سے ہے۔ ناول کے ان تمام مواقع سے جہاں قلم رک جاتا ہے وہ بڑی آسانی سے گزر گئی ہیں یہ معلوم ہی نہیں ہوتا کہ وہ ساری تیاریاں انھیں مواقع کے لیے کر رہی تھیں۔ ان کے الفاظ ان کے فقرات، ان کے جملوں، ان کے پیروں کے آغاز، اور اختتام تک ایک عجیب بھی ہوئی قوت کو ظاہر کرتے ہیں اور شاید اس قوت کا سرچشمہ وہ لکھنؤ ہے جس کی وہ نقیب ہیں۔

سرور، سرشار اور رسوا کے بعد قہر العین لکھنؤ کے تمدن کی سب سے زیادہ دلدادہ ہیں۔ ان کا لکھنؤ اگرچہ نیا لکھنؤ ہے مگر اس کو پیش کرتے وقت ان دونوں لکھنؤ میں بے آہنگی کی جگہ ایک تاریخی تسلسل کے خٹن ہا ساس ہوتا ہے۔ اور قہیم ورتیدہ ایک مضبوط تہذیبی رشتے میں پروردیے جاتے ہیں۔ یہ بڑی بات بیکر قہر العین اردو کے گننے والے چند ناول نگاروں میں ہیں۔ سرشار، رسوا، اور قہیم چند یہ بہت بڑے نام ہیں۔ ان کے بعد

جن ناول نگاروں کے نام آتے ہیں، قرۃ العین اُن میں یقیناً ایک بہم نام ہیں۔
اس دور میں بھی ناول لکھے گئے ہیں۔ اور بعض اچھے ناول بھی ہیں لیکن قرۃ العین
کا دم خم کم ہی ناول نگاروں میں ملتا ہے، ان کی وسیع النظری، ان کی انسان دوستی،
ان کی دردمندی اور تمدن شناسی ان کی بہت سی فنی خامیوں کی پردہ پوش بن جاتی
تھی اور ن کوانے معاشرہ میں ایک امتیازی جگہ دے دیتی ہے۔

آگ کا دریا ناول کے اعتبار سے ناکام ہے۔ لیکن اس کی ناکامی بڑی عظمت کی
حامل ہے۔ یہ ایک بہت بڑے پیمانے کی کوشش ہے جو کامیابی اور ناکامی دونوں سے
بلند ہے۔ اس میں تاریخ کے ایک اہم باب کو ہمیشہ کے لیے محفوظ کر لیا گیا ہے۔ اور تاریخ
کے سارے حسن کو سمیٹ کر لفظوں میں بھر دیا گیا ہے۔ لفظ جو زندہ رہتے ہیں۔ اس لیے
کہ وہ تہذیب کا سب سے اہم مظہر ہیں۔

میرے بھی صنم خانے، سفینہ غم دل، اور آگ کا دریا، ایک پورے سلسلے کو
سمیٹ لیتا ہے۔ اور اب قرۃ العین ایک بہت بڑا کام انجام دے چکی ہیں۔ انھوں نے
ایک مسلسل نظم لکھ ڈالی ہے، کئی ہزار صفحے کی وہ شاعر ہیں۔ اور آگ کا دریا ایک ناول
نہیں شعر ہے، اس شعر کے پیچھے تہذیب کی قوت، یادوں کے خواب اور ایک لامتناہی جستجو
کا سلسلہ ہے۔ (ادب دا نگہی، ۱۹۶۰ء)

چاندنی بیگم

”میرے لیے“ فیوڈل طبقے کی نوحہ خوانی کا جو لیل
نیہی، حضرات اس بیچھلی دُور میں لگا گئے وہ نقادوں
کی ہر میڑھی اور ہر مدرستہ فکر کو منتقل ہوتا گیا۔
چنانچہ چاندنی بیگم کی خالص عصری مسائل کی کہانی بھی
اُن کو ماضی کی نوحہ خوانی معلوم ہوئی کیونکہ وہ ماضی کو
حال سے مڑ لوٹ دیکھنا نہیں چاہتے۔“

قرۃ العین حیدر، الواہ اردو، اکتوبر ۱۹۹۱ء

راہی معصوم رضا

آگ کا دریا

کسی اور ملک کی آزادی نے اس ملک کے ادیبوں کو اتنا پریشان نہ کیا ہوگا جتنا پریشان ہندوستان کی آزادی نے ہندوستان کے ادیبوں کو کیا۔ سب سے زیادہ پریشانی کی بات تو یہی ہوتی کہ وہ ہندوستانی اور پاکستانی ادیب بن گئے۔ کہنے کو تو ہم سینہ مان کر یہ کہتے ہیں کہ ایک قطرہ خون بہائے بغیر ہم نے آزادی حاصل کی ہے میرے خون دل کو نظر انداز بھی کر دیجیے تو کیا یہ کہنا ان انگنت جیلے لوگوں کی توہین نہیں۔ جنہوں نے ۱۸۵۷ء سے ۱۹۴۷ء تک کال کوٹھڑیوں، پھانسیوں اور گولیوں کا سامنا کیا۔ لیکن اس وقت میں تو اس خون کی بات بھی کرنا نہیں چاہتا جو بنگال، بہار اور پنجاب کے میدانوں اور لاہور، دلی اور کلکتہ کے بازاروں میں بہا۔ میں تو اس وقت صرف اس خون کے بارے میں سوچ رہا ہوں جو آج بھی بہہ رہا ہے۔ یہ کس کا خون ہے اور کیوں بہہ رہا ہے؟

قرۃ العین حیدر نے آگ کا دریا میں اسی سوال کا جواب دینے کی کوشش کی ہے۔ قرۃ العین نے یہ دیکھنے کی کوشش کی ہے کہ وہ لمحہ جو موجود ہے اس کا ماضی سے کیا تعلق ہے۔ چنانچہ یہ طویل داستان دراصل ایک طویل ذہنی سفر ہے جس کو جگہ جگہ سے دل کی راہیں کاٹتی ہوئی نظر آتی ہیں۔

”گوتم نے چلتے چلتے پیچھے ٹھٹھک کر دیکھا۔
 راستے کی دھول بارش کی وجہ سے کم ہرچکی تھی۔ گو
 اس کے پاؤں مٹی سے اڑے تھے۔ بڑسات کی وجہ
 سے گھاس اور درخت زرد کے رنگ کے دکھلائی
 پڑ رہے تھے۔ اشوک کے نارنجی اور سرخ پھول
 گہری ہرنیالی میں تیزی سے جھللا رہے تھے اور
 ہنرے کی ایسی جگمگاتی پانی کی لڑیاں گھاس پر
 ٹوٹ کر بکھر گئی تھیں۔ گھاٹ پر کشتیاں کھڑی
 تھیں اور برگد کے نیچے کیسی من چلے صلاح نے زور
 زور سے ساؤن الاپنا شروع کر دیا تھا۔ آم کے جھنڈ
 میں ایک اکیلا مور پر جھللا رہے کھڑا تھا۔“
 — آگ کا ڈیرا، ص ۹۔

ان جملوں سے اس داستان کا آغاز ہوتا ہے۔ یہ عبارت اس لیے اہم
 ہے کہ انھیں جملوں پر اس داستان کا خاتمہ بھی ہوتا ہے یعنی یہ داستان
 اس گوتم نیلمبر کا ایک سفر ہے اور ”گوتم نیلمبر کو ندی“ تیر کر پار کرنا کھتی،
 اور ”شرادستی یہاں سے پورے پچیس کوس تھا۔“ ان دو جملوں سے
 دو اور حقیقتوں کا پتہ چلتا ہے کہ سامنے ایک طوفانی دریا ہے اور دریا
 کے اس پار شرادستی ہے۔ گھر اور درمیان میں پچیس کوس ہیں۔ گوتم
 نیلمبر کو گھر پہنچنے میں پچیس سو برس لگ گئے۔ اس داستان کا تعلق
 انھیں پچیس سو برسوں سے ہے۔ اسی ندی پر ہمیں اس داستان کا دوسرا
 اہم کردار بھی نظر آتا ہے۔ ”گھاٹ پر تین لڑکیاں ایک طرف کوٹھی باتیں
 کر رہی تھیں۔“ انھیں تینوں لڑکیوں میں سے ایک چمپک ہے۔ جو اور
 ”چھپے جاتی ہے تو دیشالی کی امبا پالی اور سہالہ کی پاروتی بن جاتی ہے
 اور جب اس ندی کے کنارے سے اپنے سفر میں آگے بڑھتی ہے۔ تو
 ابوالمنصور کی چمپاوتی اور لکھنؤ کی چمپا پانی اور بنارس کی چمپا احمد بن

جاتی ہے۔ اس داستان کے باقی تمام کردار انھیں دو کرداروں کے مختلف روپ ہیں، کیوں کہ: —

”جھانیا بیٹھ پڑا پیرائیں ناچ رہی ہیں۔ مرگھٹ میں کالی رقصاں رہے۔ دل کے سنہرے ایوانوں میں شیو ناچتا رہے اور گول میں سٹور گریہا رہی۔ کینارے پر اوڑنا چلتی رہے اور یہاں تاپتی کے کینارے منہو رہے کے جھڑمٹ میں خیزاں کے چاند تلے دلا ناچ رہی رہے جسکوئی کٹاری چمک گھٹا رہے، کوئی چمپا زانی، کوئی چمپا دتی۔ اس کے ہزاروں نام ہو سکتے ہیں کیوں کہ اس کے ان گنت روپ ہیں“ —

— آگ کا دریا، ص ۲۹۔

اسی چمپک کی طرح اس گوتم کے بھی ہزاروں روپ ہیں۔ اس لیے ناموں سے بھی دھوکا کھانے کی ضرورت نہیں، ویسے تو اس داستان میں اتنی بھڑپے کہ چلنے والے کو راستہ نہ ملے لیکن دراصل اس کہانی میں صرف دو آدمی ہیں۔ ایک عورت اور ایک مرد۔ مرد کا نام گوتم ہے اور عورت کا نام چمپک ہے۔ یہی دونوں بچھڑ گئے ہیں اور ایک دوسرے کو تلاش کر رہے ہیں۔

”اس وقت چمپک برصلا کے ساتھ تالاب

کے کنارے سے گزر رہی تھی اور برصلا نے اس سے کہا تھا۔ کیسا لکھا برہمن رہے۔ پرسوں تم سے چترکاری کے متعلق بحث کر رہا تھا۔ رات کو سٹ ناچ کی طرح ناچا اور اس وقت بچوں کی طرح پڑا سوتا رہے۔ جا رہے سے پہلے آؤ اسے جگا کر نپ نام نہ کر لیں“ — آگ کا دریا، ص ۱۰۴۔

لیکن انھوں نے تجویں کی طرح سوئے ہوئے گوتم کو جگا کر برنامہ نہیں کیا۔ بس ہیں سے فراق کی وہ کہانی شروع ہوتی ہے جو ۸۶ صفحوں میں بھی ختم نہیں ہوتی۔

اس داستان کا تیسرا اہم کردار دریا ہے اور گوتم اور چمپک کے ساتھ ہی ساتھ ہم اس دریا سے بھی متعارف ہوتے ہیں گوتم اور چمپک ہیں کی طرح اس دریا کے بھی ہزاروں روپ ہیں۔ کتاب کے خاتمہ پر ہمیں اس کا احساں ہوتا ہے کہ قرۃ العین نے اس داستان کے دیباچہ کے طور پر ایلیٹ کی ایک نظم کا اقتباس کیوں شامل کیا:۔

میں دیوتاؤں کے متعلق نہیں جانتا، لیکن میں سمجھتا ہوں کہ دریا
ایک طاقت ور مٹیالا دیوتا ہے۔ تند مزاج، غصیل
اپنے موسموں اور اپنے غیض و غضب کا مالک، تباہ کن
وہ ان چیزوں کی یاد دلاتا رہتا ہے جنہیں انسان بھول جاتا
چاہتے ہیں

وہ منظر ہے اور دیکھتا ہے اور منظر ہے
دریا ہمارے اندر ہے، سمندر نے ہمیں گھر رکھا ہے
خاتمہ کہاں ہے۔۔۔ بے آواز چیخوں کا
خزاں میں خاموشی سے مرجھائے پھولوں کا
جو چپ چاپ اپنی پنکھڑیاں گراتے ہیں
جہاز کے بہتے ہوئے شکستہ ٹکڑوں کا خاتمہ کہاں ہے؟
خاتمہ کہیں نہیں، صرف اضافہ ہے۔۔۔
لوگ بدل جاتے ہیں، مسکراتے بھی ہیں، مگر کرب موجود
رہتا ہے

لاشوں اور خس و خاشاک کو اپنی موجوں سے بہاتے ہوئے
دریا کی مانند

وقت جو تباہ کن ہے، قائم بھی رکھتا ہے۔۔۔

اب مثلث تیار ہو گیا۔ عورت، مرد اور دریا۔۔۔ دریا جو در
اصل وقت ہے۔ ”ندی رواں تھی اور وقت رواں تھا اور بہتے ہوئے
وقت میں پتھر ماضی کی علامت ہے۔ ماضی جو یقینی ہے، جو نہیں بدلتا
جو کچھ ہوتا ہے وہ اسی ندی کے کنارے ہوتا ہے۔ ندی کے کنارے تہذیبیں
طلوع اور غروب ہوتی ہیں۔

”ندی کے کنارے اُس کوٹھی کے برآمدے
سے لڑکیوں کے قہقہے کی آوازیں بلند ہوئیں
بیلہ چار پانچ نو عمر لڑکیاں برآمدے کے جنگلے بند
نیچھی اس طرح قہقہے تھیں جیسے رنج سے نا آشنا
ہوں۔۔۔ شاید وہ رنج سے نا آشنا تھیں۔

چھتر منزل کے نیچھے سورج ڈوبا۔ ندی کے
کنارے کنارے لڑکیوں میں چراغ جلے۔ ندی
نے اپنا سفر جاری رکھا۔“

آگ کا دریا ص ۲۸۷

بیلہ ندی غم سے نا آشنا لڑکیوں اور غم سے
آشنا چھتر منزل سے بے نیاز تبہتی رہتی رہے۔
بہٹی ندی ماضی کو حال سے الگ کرتی رہے۔
ای لا مار ٹیسٹیز گر لڑھائی اسکول میں بندھتی
تھیں جو جف اشرف کے قریب ندی کے دوسرے
کنارے پر حور شید منزل میں تھا۔“

آگ کا دریا ص ۲۹۶

”اور جب آدمی تنہائی اور رات کے اندھیرے
سے ڈرتا ہے تو اسی ندی میں بیلہ ایتا دھکے کھینکتا

اکیلا آدمی وقت کے علاوہ اور کہاں جاسکتا ہے۔
 ”اُس ذات جب منور نجب دلت اُڑنے کمرے
 میں جا کر سو گیا اور الگ مکان کے کیمروں میں لیمپ
 گل کر دیے گئے تب نیم بزدلت برآمدے میں
 آکر حبس کی سیڑھیاں ندی میں اُترتی تھیں بہت
 دیر تک ندی کے پانی کو دیکھتے رہے۔“

— آگ کا دریا ص ۲۸۰

کیوں کہ ہیں اگر مایوں سے نجات مل سکتی ہے :-

”چودھویں کا چاند دریا کی لہروں پر اڑھرا دھر
 تیرا کیا۔ اس کی تیرا اور ٹھنڈی کبر میں کمال اور بکشتو
 کے چہروں پر سڑ رہی تھیں۔ دریا پر مکمل
 سناٹا طاری تھا۔“

”مجھے میرے خیال سے نجات دلاؤ۔ کمال

رنے کہتا۔ — آگ کا دریا ص ۱۷۲

آدمی بھاگ کر اس دریا کے پاس اس لیے آتا ہے کہ دراصل یہی دریا
 اسے وقت سے یعنی زندگی سے جوڑ دیتا ہے۔ — کیونکہ یہ خود وقت
 اور زندگی ہے۔ چنانچہ اس کی تنہائی مٹ جاتی ہے۔

”خند قدم پر گسکا بہہ رہی تھی۔ اس کی لہروں
 پر ایک اکیلا نوکا چل رہا تھا جس میں چراغ جلتا تھا
 اور کڑی بڑی دلدوز آواز میں گاتا جا رہا تھا۔“

— آگ کا دریا ص ۲۷۲

اہم بات یہ نہیں رہ جاتی کہ بلیٹ فارم پر بنگال کے کسان ابوالمنشور
 کی لاش ہے جو زرق کی تلاش میں کلکتہ جا رہا تھا۔ اہم بات یہ ہے کہ گنگا
 بہہ رہی ہے اور اس پر ایک اکیلا نوکا چلا جا رہا ہے جس میں چراغ جلتا رہا
 ہے اور ایک اور کسان اس میں بیٹھیا لی جا رہا ہے یعنی زندگی ختم نہیں

ہوئی اور بالکل گھپ اندھیرا بھی نہیں ہے کیوں کہ نوکے میں چراغ جل رہا ہے۔

چنانچہ یہ ندی بار بار بھیس بدل بدل کر ہمارے سامنے آتی ہے۔ وہ زندگی اور موت کے چکر سے بے نیاز ہے کیوں کہ وقت نہیں مڑتا۔ تہذیبیں مرجاتی ہیں، لیکن وقت نہیں مڑتا۔

و آب بیتہاں وہ گنول کے تالاب اور سترہ سے
 ہیروں کی ڈارین اور درختوں کے کچھ اور چھیلی کے
 پھولوں کی گھری ہوئی بارہ دریاں کہاں تھیں —
 چھپا دینے اور اپنے آپ سے لوجھیا۔۔۔ بیتہاں تو دیرانتہ
 رہے اور بیتہاں گیدڑ رانوں کو چلاتے تھیں۔۔۔ منہا
 زانی مانا دیوٹی کے محلات سرخ اینٹوں کے ایک
 ٹرے ڈھیر کی شکل میں چاندنی میں نظر آ رہے
 تھے۔ قریب روہنی ندی اس سکون سے گنگنا تی
 ہوئی تبہلا رہی تھی گویا کوئی بات ہی نہیں:

— آگ کا دریا، ص ۵۰

”مند رہت بہت پراما تھا۔ اس پاس گوتم کو جھوٹی
 بروہت یا ثیجاری بھی نظر نہ آ یا جس سے وہ لوجھیا
 کہہ سناوستی بخاڑے کے لیے کوٹ سارا ستہ اختیار
 کر دے۔ بیتہاں سے کہیت ختم ہوتے تھے اور آگ
 شیتہم کے گھنے جنگل تھے اور ڈھاک کے جھڈ
 اور سپہر اور انگنت ندی مارے اور ان سب کو عبور
 کر کے اسے اپنے آسٹرم وانہیں بیتھیا تھا —
 سز جو کے پار الودھیا کی روشنیان جگنوڈ کی ایسی
 چھللا رہی تھیں۔“

— آگ کا دریا، ص ۱۱۔

سیر جو کہ اس پار ایک پورا شہر آباد ہے۔ ایو دھیا اور اس طرف
گوتم تیشم اور ڈوھاگ اور بہڑ اور ندی نالوں کی بھیڑ میں اکیلا ہے اور
بہت پرانے مندروں میں کوئی پروتیت بھی نہیں جس سے وہ پوچھے کہ اس
کے گھر کی طرف جانے والا راستہ کون سا ہے۔ کیوں کہ :

”بڑی گڑھی رہتے ہیں، صدیاں بدلتی ہیں، موسم
بلیٹ بلیٹ کر آتے ہیں۔ گھر وقت کی ندی میں
چھوڑنے سے حنہار کی طرح لنگر انداز رہتا ہے
کبھی کبھی لہریں اُسے بہا دے جاتی ہیں۔ پھر اس کا
نام و نشان بھی نہیں رہتا۔“

— آگ کا دریا، ص ۲۸۴ —

اسی لیے تو جب گوتم نیلمبر کمال الدین ابوالمنصور کے روپ شراستی
پہنچا تو اپنے گھر کو نہ پہچان سکا۔ اسے تو بس :

”ایک روز انھیں کھنڈروں میں پتھر وں اور
شہتیروں کا ایک بہشت بڑا انبال نظر آیا۔ . . . وہ
خیران اور استیاق رہے ساتھ اس عمارت کے اندر گیا
اس کے سارے کمر وں میں گھومنا . . . یہ جاذب
کئی کامکمل رہا ہوگا۔ کمال رہے سوچا . . .“

— آگ کا دریا، ص ۱۲۷ —

وقت کی لہریں اس مکان کو بہا لے چکی تھیں جو کبھی اس کا گھر تھا اور
جسے وہ یاد کیا کرتا تھا :

”شراستی میں اس کا سارا منزلہ مکان تھا جس
کے بنامد رہے رکے چوٹی کھمبوں پر رنگین نقش و
نیکار رہنے لگے۔ اس سڑک پر اس کا مکان سب سے
اُونچا تھا۔“

— آگ کا دریا، ص ۱۳۰ —

لیکن دریا چاہے یا دونوں کا ہو یا وقت کا — یا آگ کا۔ اسے
پار کیا جاسکتا ہے۔ اس پر پل بنائے جاسکتے ہیں۔ ایک طرف مشرقی
پاکستان ہے اور ایک طرف مغربی بنگال یعنی ہندوستان پنج میں ایک
دریائے — لیکن :

”لشاک کی آواز ندی کی سطح پر تھیری سرکٹ ٹھاؤں
تک آرہی تھی۔ کمال خیلے پر سڑک کھکھک کر اس کی آواز
نستارہا۔ لشاک کی آواز ایک ایسا مضبوط پل تھی جس نے
دو دشمن ملکوں کو ایک دوسرے سے ملے رکھا تھے۔“
— آگ کا دریا، ص ۱۴۷

مختصر یہ کہ جو کچھ ہوتا ہے اسی ندی کے کنارے ہوتا ہے۔ اسی ندی
کے کنارے گوتم اور چمپک کی ملاقات ہوتی ہے۔ اسی ندی کے کنارے دونوں
پکڑ جاتے ہیں۔ اور اسی ندی کے کنارے گوتم چمپک کو تلاش کرتا رہتا ہے
اور سورج اسی ندی کے کنارے غروب ہوتا ہے اور چاند اسی ندی پر
طلوع ہوتا ہے۔

یہ ندی ”آگ کا دریا“ کی سرسبز کی وادی میں بہ رہی ہے۔
یہیں ایک اور بات بھی کہنا چلوں کہ ”آگ کا دریا“ کا موضوع
سیاست نہیں ہے۔ چنانچہ بہت بڑے بڑے واقعات کو قرۃ العین
نے چند سطروں میں یوں اُرخایا ہے جیسے ان کی کوئی اہمیت نہ ہو۔ حالانکہ
بات یہ نہیں ہے۔ وہ واقعات اگر اہم نہ ہوتے یا اگر اس داستان کا تیر
نہ ہوتے تو قرۃ العین نے ان کا ذکر ہی نہ کیا ہوتا۔ وہ واقعات
اہم ہیں لیکن ان کی تفصیل اس داستان کے لیے اہم نہیں ہے۔ مثلاً
یہ بات تو اہم ہے کہ ہندوستان پر انگریزوں کی حکومت قائم ہو گئی لیکن
یہ سیاسی تفصیل اہم نہیں۔ چنانچہ قرۃ العین نے دو جملوں میں انگریز
حکومت اور انگریز تجارت کے بارے میں ایک بیان دے دیا ہے :

”ہندوستان ۱۸۵۷ء کے بعد باضابطہ طور پر“

وکتوریٹھ کی اینہیا زمیں شامل ہو چکا تھا۔ سارا
مشرق آب مرحوم سرسرن ہارورڈ ایشلے کے بیٹے
لارڈ سرل ہیرک ایڈون ایشلے کا تھا۔

— آگ کا دریا، ص ۲۶۹

اب اگر ہمیں صرف اتنا یاد ہو کہ یہرل کیمبرج کے ایک مفکر الحال
پادری کا بیٹا تھا تو داستان مکمل ہو جاتی ہے۔ قرۃ العین کی کہانی میں
سیاسی تفصیل اہم نہیں لیکن یہ اہم ہے کہ : —

”سرل آب کلکتہ کی اعلیٰ سوسائٹی میں دل چکا
تھا اور اسی اسٹائل سے رہتا تھا جو اس سوسائٹی کی
خاصیت تھی۔ اس کے پاکی بردار ہر وقت سرخ
وردی میں غلبوس رہتے۔ سونا بردار چاندی کے
موٹے کی جھڑیاں رکے کر چلتے۔ رات کو مشعلچی اس
کی فینس کے آگے آگے دوڑتے۔ خان ساماں اور
خدمت گار اس کے مطبخ اور کھانے کے کمرے
کے نگران تھے۔ حقہ بردار اس کا بیچوان بھرتا تھا۔
ایک تن تنہا سرل ایشلے اور اس کے ذاتی عملے میں
چالیس بچاؤ آدمی شامل تھے۔“

— آگ کا دریا، ص ۲۱۵

”کارنوالس کے عہد سے انگریز اور یورپ کے
درمیان سماجی خلیج وسیع ہوتی جا رہی تھی۔ مگر سرل
اولڈ اسکول کا نواب تھا۔ اسی طرح شاعروں سے ملنا،
مجر سے سننا، اور ہر دینڈنسی میں رہ کر اس پڑ
ہندوستانی کا رنگ اور بھی گہرا ہو چکا تھا۔“

— آگ کا دریا، ص ۲۳۴

یہ باتیں اس لیے اہم ہیں کہ انگریز ہمیں اپنی تہذیب سکھانے آئے تھے! لیکن اس داستان میں دراصل انگریز کی حیثیت سے کوئی اہمیت نہیں ہے۔ اس کہانی میں وقت گوتم اور چمپک کے علاوہ کوئی اور اہم نہیں ہے۔ گوتم جو ابوالمنصور اکمال الدین اور ابوالمنشور اور گوتم نیلمبر دت اور گوتم ہے اور چمپک جو چمپا بائی بھی ہے۔ یہ دونوں کردار اس پوری داستان میں یکھڑے ہوئے ہیں۔ کہیں سالم اور ریزہ ریزہ۔ اور کبھی کبھی تو ہمارے لیے انھیں پہچاننا بھی مشکل ہو جاتا ہے۔ اب ہم چائے کے باغ میں کام کرنے والی لڑکی کو ویشالی کی امبا پالی، یا ایودھیا کی چمپک یا لکھنؤ کی چمپا بائی یا بنارس کی چمپا احمد کیسے سمجھیں:

”ایک پودوں لڑکی بڑے مہرانہ انداز میں
پتیاں توڑ رہی تھی — بڑے صاحب کو دیکھ کر اس
نے گھونگٹ کاڑھ لیا۔
”تمہارا نام کیا ہے؟“
”ہمارا نام! جمنپا!“

”جمنپا“ — اس نے اس طرح دھڑکایا گویا نیک نام
آج پہلی مرتبہ سنا ہے۔ ”جمنپا! تمہارا نام ہے؟“

— آگ کا دریا جس ۱۳۰ء

ناموں کے اس ٹھاٹھیں مار کے ہوئے دریا کے سامنے پل بھر کو
کھڑے رہے اور یہ سنئے کہ یہ ”آگ کا دریا“ کیا کہتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ
آپ کو کوئی پیام دے۔ مجھ سے تو اس نے یہی کہا ہے کہ گوتم اور اکمال ایک
ہیں۔ چمپک اور چمپا بائی میں کوئی فرق نہیں۔ اس لیے اب سوال پیدا
ہوتا ہے کہ اس کہانی کو کسی پیدا شدہ پاکستانی یا ہندوستانی نے کیوں
نہیں سنایا۔ اسے ایک ایسی ہندوستانی خاتون نے کیوں سنایا جو
پاکستانی ہو چکی تھیں۔ اس سوال کا جواب بھی اس کہانی میں موجود ہے

جب گوتم نبیروت لکھنؤ سے رخصت ہوا تو راجہ مہنی بہادر کے اس لڑکے نے جو جوگی بن چکا تھا اسے ایک چپکی خاک دی اور کہا :

”رلے لو۔ ٹیلے لکھنؤ کی مٹی رہے۔ اسے آرنے ساتھ
 ملے جاؤ کیوں کہ اس شہر کا ٹیلہ جادو رہے کہ یہ چھٹ
 جادے تو ریلے طرح یاد آتا رہے۔“

— آگ کا دریا، ص ۲۶۱

تو چھٹ جانے پر یہ لکھنؤ قرۃ العین کو بھی یاد آیا۔ لاہور شیش پال کو بھی یاد
 آیا۔ مگر انھوں نے غالباً پاکستانی لاہور کو نہیں دیکھا ہے اسی لیے ”جھوٹا سمج“ کا
 تاثر اتنا شدید نہیں ہے۔ ”آگ کا دریا“ کی آنچ تو اتنی تیز ہے کہ پاکستان رائٹرز
 گلڈ نے اسے سنسر کرنے کی ضرورت محسوس کی۔ چنانچہ پاکستانی ایڈیشن میں اس
 سنسر کے نشان دیکھے جاسکتے ہیں۔ چھپی ہوئی کتاب میں جگہ جگہ ان جملوں اور پیرا
 گرافوں کی خالی جگہیں نظر آتی ہیں جنہیں کھرچ کر پلٹ سنے نکال دیا گیا ہے چھپی
 ہوئی کتاب میں ایک پورا صفحہ بھی سادہ نظر آتا ہے یعنی اس سادہ صفحہ پر پاکستان
 کے نقطہ نظر سے کوئی بہت ہی ضرر رساں بات نہ ہی ہوگی۔ یہ خالی جگہیں اپنی
 ایک الگ کہانی سناتی ہیں۔

لیکن ”آگ کا دریا“ کوئی تنہا ناول نہیں ہے۔ یعنی کوئی اتفاقیہ
 حادثہ نہیں ہے۔ ہندوستان اور پاکستان کے ادیبوں نے اس سوال پر الگ
 الگ نرا دیوں سے غور کیا ہے۔ چونکہ بات ایک ناول کی ہو رہی ہے اس
 لیے میں ان نظموں اور مختصر کہانیوں کو نظر انداز کر رہا ہوں جو تقسیم وطن کے
 نتیجے کے طور پر لکھی گئی ہیں۔ پاکستان کے شوکت صدیقی نے ”خدا کی بستی“
 دکھلائی۔ عبدالتمہ حسین نے ”اداس نسلیں“ دیکھیں اور جمالیہ ہاشمی نے
 ”ملاشیں بہاراں“ کی۔ ہندوستان کے شیش پال نے ”جھوٹا سمج“ سنایا۔
 امرت لال ناگر نے ”بوند اور سمندر“ کا تعلق دیکھا۔ رنیدو نے ایک میلا
 آنچل لکے کہ اس کی سلوٹوں کی کہانی پڑھی۔ راجنیدر یادو نے ”اکھڑے

ہوئے لوگ " دکھائے اور کلیشور نے " بوئے ہوئے مسافر " کے لیے گھر بنانے کا توصل کیا۔ کاش کوئی ان تمام نادلوں کو ایک دوسرے کی روشنی میں پڑھ کر کچھ نتائج نکالنے کی کوشش کرتا۔ اس پوری حقیقت تقسیم وطن کو سمجھنا ضروری ہے۔ کیوں کہ میں یہ نہیں مانتا کہ جنہیں ہم شہزادہ تھی کہتے ہیں انہیں اپنا گھر یاد نہ آتا ہوگا۔ یہ شہزادہ تھی یوں بھی گھناؤنا لفظ ہے آدمی کو شہزادہ تھی کہنا آدمی کی زبردست توہین ہے۔ پاکستان میں اس شہزادہ تھی کا نام مہاجر ہے اور !

” دیکھ پاکستان کی عظیم ترین مخلوق تھے، اور
ہندوستان سے آئی تھے اور ملک کے ہر ستہر
قبضے اور قریبے میں پائی خاتی تھے۔ کراچی اس کا ہیڈ
کوآرڈر تھے۔ اس جماعت کا خاص ریکٹ کچر تھے۔۔۔
دیکھ قوم مہاجرین کو پاکستان آئی۔ یہاں انکشاف
ہوا کہ ہندو سے تو چھٹا راجا مگر ایک اور مصیبت
سامنا درپیش تھا۔ لاہور میں بیجا بھا، ڈھاکہ میں
بنگالی۔۔۔ دیکھ لوگ ” جنگ “، ” ارجام “ اور ” دان
پڑھتے تھے۔ کسمیں حاصل کرنے کے لیے تڑپ
رہے تھے۔ سال میں ایک مرتبہ ویرا سزا کرنا ان
کے بیچ کھیلتے افراد سے مینے ہندوستان حادثے
رہتے تھے۔ جس کو اب تک یہ ” گھر “ کہتے
تھے۔ یعنی گھر دراصل سندیلے یا مراد آباد تھے، ملک
پاکستان تھے۔“

— آگ کا دریا، ص ۶۸۶-۶۸۷

یہ عبارت بہت اہم ہے۔ چونکہ گھر اب تک سندیلے یا مراد آباد ہے۔ اسی لیے ان مہاجرین کا ” خاص ریکٹ کچر “ ہے۔ یہی وہ جگہ ہے جہاں ہر ایسا انداز
ہندوستانی اور پاکستانی کو رک کر سوچنا پڑے گا کہ کیا نیارس کی تنگ گلیوں

میں لاہور کے اندر حبیب سنگھ کا دل لگ گیا ہے، کیا ڈھاکہ کا ترلوک گنگولی
 الہ آباد سے مطمئن ہے؟ کیا مشرقی پاکستان سے آئے ہوئے کسی شہزادہ کی
 کسان کے لیے اتر پردیش کے کھیت وہی معنی رکھتے ہیں؟ یہاں چاند
 سے آنکھ میچ لی کھیلنے والا وہ تالاب کہاں ہے جو کیلے کے تھنڈ میں چھپ کر
 بیٹھ جاتا ہے اور چاند رات بھر اسے ٹھونڈتا رہتا ہے؟ آباد کاری کی وزارت
 کی سمجھ میں یہ باتیں نہیں آسکتیں۔۔۔ قرۃ العین نے ”آگ کا دریا“
 میں اس سوال کا جواب دیا ہے :-

”کنال :- سرل نے سحر زدہ آواز میں اس سے
 کہا۔۔۔ ”مجھے کچھ اور بتاؤ۔“
 ”اور کیا بتاؤں؟“ اس نے زنج رکے ساتھ
 جواب دیا اور بوٹ ہاؤس کی سیڑھیوں پر جا کھڑا
 ہو گیا اور ندی کو دیکھتا رہا۔۔۔ ندی گومتی میں
 تبدیل ہو گئی۔“

— آگ کا دریا، ص ۵۴۸

صرف اتنا ہی نہیں ہوتا کہ ندی گومتی میں تبدیل ہو جاتی ہے بلکہ
 ہمیں یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ بعض رشتے اٹوٹ ہوتے ہیں اور سیاست
 کے ناخن، رشتوں کی گرہیں نہیں کھول سکتے۔ چچا احمد کا المیہ ہی یہ ہے
 اور سرل نے چچا کو دکھ کو جان لیا ہے :-

”میں نے دیکھا ہے کہ تم کراؤ ڈرے خود کو
 ممانٹل بھی نہیں کرنا چاہتیں۔ مگر کراؤ ڈکے
 چاہتے بھی بہت دھڑے۔ ایک عجیب قسم
 کی وفاداری۔ اس لیے کہ تمہارا اور ان کا ماضی
 مشترک ہے، تم عجیب مجموعہ اضداد ہو۔“
 — آگ کا دریا، ص ۵۴۲

لیکن اگر ماضی مشترک ہے تو پاکستان کی ضرورت کیوں؟ کیوں بنا ہے
یہ پاکستان — یہودی مائیکل ہونے کی وجہ سے ایک ازلی پناہ گزین
ہے۔ پاکستان کی روشن آرا کی طرف اسی لیے توجہ بڑھاتا ہے:
”لبنڈ از روشن محمد سے خاتہ ملاؤ“۔ مائیکل
نے سنجیدگی سے خاتہ بڑھایا۔ ”ہندوؤں نے تم
کو ہندوستان سے نکالا“۔

”قیس نے تمہیں نکالا، یہ خود نکلی رہے۔“
سُرکھیا نے احتجاج کیا۔

مائیکل سنی اُن سنی کر کے کہتا رہا: ”تمہاری
طرح ہم نے بھی ایک نیشنل ہوم لینڈ بنالیا تو ہم سے یوں
قابل گردن زدنی ہو گئے۔“

”تُم؟“ ”تُم نے عربوں کو اُن کے وطن سے بکالا
جہاں وہ سینکڑوں سال سے رہتے آئے رہتے۔“
”تُم نے بھی ہندوؤں کو اُن کے وطن سے
بکالا جہاں وہ ہزاروں سال سے رہتے آئے رہتے۔“
پھر بڑی عکین خاموشی چھا گئی۔ درختوں کے
چھند میں تیرنیاں اُڑ رہی تھیں۔ سناٹے نے ندی پر سے
ایک کستی گزر گئی۔ انجلو نے پھر گٹا رنجانا شروع کر دیا۔
— اگ کاڈزیا ص ۵۱۸

انجلو نے پھر گٹا رنجانا اس لیے شروع کر دیا کہ اس کی سمجھ میں نہیں
آیا کہ پھر مجرم کون ہے۔ کس نے کس کو نکالا۔ یہاں تو سبھی ظالم ہیں اور
مظلوم بھی۔ یہودیوں کو عربوں نے نکالا۔ عربوں کو یہودیوں نے —
ہندوؤں کو مسلمانوں نے نکالا۔ مسلمانوں کو ہندوؤں نے تو یہ فیصلہ آخر
کون کرے کہ پناہ گزین کون ہے؟ کیا سرل کا خیال صحیح ہے کہ:
”ہر طرف حواری تھی اور جنگیں۔ بنگال۔“

جنوب میں، یورپ میں نپولین نے اور ہم مجار کھی
تھی۔ سار الیورپ جل رہا تھا اور کئی مڑتیلے چلے گا اور
اس ہنگامہ میں کینبرج اور سولون کے طالب علم
آمد ہی کے نپوں کی طرح کھو کر رہ جائیں گے اور ایسا
ہیشٹے ہوتا رہے گا۔“

— آگ کا دُریا، ص ۲۰۹

کیا واقعی یہ صحیح ہے؟ ہاں صحیح کیوں نہیں ہے۔ آخر شراستی کی درس
کا ہوں اور کشلا اور نالندہ پر کیا بیتی؟ ہر عہد میں گوتم نیکروں کی انگلیاں
کھتی ہیں۔ جیتنے والا کوئی ہو، ہندو ہو، مسلمان ہو، عیسائی ہو اور سکا ہو
کی تقدیر میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ اسی لیے تو ہمارے غالب نے کہا تھا:

لکھتے رہے جنوں کی حکایات خونچکاں

ہر چند اس میں ہاتھ ہمارے قلم ہوئے

اصل چیز یہ جرات ہے۔ اسی لیے اب تک انسان نے ہار نہیں مانی ہے۔
اسی لیے وہ جیتنے اور محبت کرنے کی کوئی نہ کوئی شکل نکال ہی لیتا ہے۔ یہ
حقیقت سیاست دانوں کی سمجھ میں نہیں آسکی کہ کسی مہاجر یا شہرناہق کا وطن
وہ ملک نہیں جو اسے پناہ دیتا ہے۔ اس کا وطن تو وہی ملک ہے جو اسے پناہ
نہیں دیتا! کمال رضائے پاکستان سے جو طویل خط لکھا ہے اس سے تو یہ معلوم
ہوتا ہے۔ کمال رضا کہتا ہے کہ:

”پاکستان میں، جو نفسا نفسی کا عالم ہے اور حُبِ

وطن کی کئی نظر آتی ہے، اس کی وجہ یہی ہے کہ

مسلمان کو اس سرزمین سے کوئی بے اختیار جذباتی

یاد دہانی لگاؤ نہیں۔ وہ موقع اور سیکورٹی کی تلاش

میں بیٹھتا آئے ہیں۔۔۔“

— آگ کا دُریا، ص ۶۹

لیکن یہ تصویر ناممکن ہے۔ مہاجر مسلمان کو پاکستان کے کوئی لگاؤ

مویانہ ہو لیکن پنجابی، سندھی اور بنگالی مسلمان کو تو پاکستان سے یقیناً
لگاؤ ہوگا تو کیا اس سے منطقی نتیجہ نکالا جاسکتا ہے کہ یہ مسلمان ہندو اور
ہر سندھ و روایت سے نفرت کرتا ہوگا؟ قرۃ العین اس سوال کا جواب
نفی میں دیتی ہیں۔ جب کمال اور سرل مشرقی پاکستان میں سیتا مندر دیکھنے
کی خواہش ظاہر کرتے ہیں تو ایک کھدلی مچ جاتی ہے۔

”... بازار کی سڑک پر تازہ چھڑ کا ڈھونڈنا

— لوگ آدھے آدھے گھر دن سے کیلے اور پھیلے

کر خاطر کے لیے آمو جو دھوئے۔“

”آپ یا مری ہیٹ، بڑی دُور سے آئے ہیں

آپ کی خند مت تھا، افسوس ہے“ ایک ڈاڑھی والے

مسلمان نے کہا۔

کمال خیرت سے یہ سب سنارہا۔ کیا

انہیں السالون نے لڑا کھالی اور بہار میں ایک

دوسرے کو ذبح کیا تھا؟

— — آگ کا ڈیریا، ص ۲۳، ۲۴

واقعی یہ سوال بہت اہم ہے۔ کمال کو بار بار اس سوال کا جواب دینا

پڑتا ہے۔ کچھ ہندوؤں پہلے جب یہ کمال رضا کمال الدین ابو المنصور تھا تو

اسے عجیب حالات میں اس سوال کا جواب دینا پڑا تھا۔ شیر شاہ نے بنگال کو

مغلوں سے دوبارہ حاصل کر لیا تھا اور :-

”بہا ہیور نے اس کا ڈن کا فحصرہ کر لیا جس

میں کمال کی جھوڑی تھی۔ بہا ہی لڑٹ مارا فحصرہ

اس کے گھر تک آن پہنچے۔ باہر کھڑا وہ چلا

رہے تھے۔ تم سب سے بڑے فساد ہی ہو۔ ستھارا

کوئی بھر و سانس نہیں — — ارے وہ گیت بہا نے دیا

ابو المنصور یہ نہیں رہتا رہے نا۔ ناہر نکل آؤ بد رہے۔

کسمال کا نیتے ہوئے ہاتھوں میں چراغ اٹھا کر دروازہ
 تک آیا اور حیرت سے بیباہیوں کو دیکھنے لگا۔ وہ غل
 بچا رہے اس کی اور بڑھے۔ کسمال مضبوطی سے دروازے
 کی جھکھٹ تھام کر ان کے ساتھ ڈٹ گیا۔ . . . اس
 کے پاس اپنی من افعٹ کے لیے تلوار بھی نہیں
 تھی۔ . . . اسے افعالوں اور مغلوں کے جھگڑے سے
 کوئی دلچسپی نہیں۔ وہ صرف اتنا چاہتا ہے کہ یہاں
 اسے امن سے رہنے دیا جائے۔ یہ اس کا ملک
 ہے۔ اس کا وطن۔ یہاں اس کے بیچے پیدا ہوئے
 ہیں۔ یہاں اس کی بی بی کی قبر ہے۔ یہاں اس کے
 دھان کے ہرے ہرے کھیت ہیں۔ اس نے اس
 زمین کی آبادی کی ہے۔ اس نے گیت بنا دیے ہیں۔ وہ
 یہاں رہے گا۔ اسے غدار کہنے کا حق کہنی کو حاصل
 نہیں۔ یہ دارالحرب نہیں، دارالسلام ہے۔ اس لیے
 اسے انکشاف ہوا۔ دارالحرب اور دارالسلام میں کوئی
 فرق نہیں۔ صرف ردیے کا فرق ہے۔ لڑائیاں دو
 من ہوں کے درمیان نہیں ہوتیں۔ دو سیاسی طاقتوں
 کے درمیان ہوتی ہیں۔

سہسرام کا شیر خاں اور دلی کا خلیفہ بادشاہ
 دونوں کلمہ گو ہیں۔ یہاں ایک نے آکر دوسرے کا
 قلعہ قمع کر دیا۔ دارالسلام بھی دارالحرب بن سکتا ہے
 اگر اس میں شر کا وجود ہو۔

شیر خاں کی فوج کے اجداد سیاہی، انھوں نے زور
 سے کسمال کو دھکا دے کر گرایا اور ہلڑ بچا رہے آگے
 بڑھ گئے۔ — آگ کا دریا، ص ۲۰۰-۲۰۱

اس لیے اب یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ اگر کمال الدین ابوالمنصور طن
پراپنا حق ثابت کرنے کے لیے مر سکتا ہے تو کہاں رضائے خود ہی اپنی
سنت پر عمل کیوں نہیں کیا۔ وہ ”موقع اور سیکوریٹی“ کی تلاش میں
کیوں چلا گیا؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ شیر خاں کے آجڑ سپاہیوں کا دھٹکا کھا
کر کمال الدین ابوالمنصور جو دراصل گوتم تیلیرت ہے مر گیا ہو؟ جی
نہیں۔ ایسا تو نہیں ہے۔

”ہندہ پربت مغل شہنشاہوں کا داج رہے، پرانا
نظام بدل چکا رہے۔ گوڑ اور لکھنوی اور ٹپنہ آب
خواب و خیال ہوئے۔ ترکوں کی دلی کا بھی خاتمہ
ہوا۔ دلی آب مغلوں کی رہے۔ لیکن وہ کیتان موجود
رہے۔ وہ جو گھٹنوں تک پانی میں جھکا دھان کی فصل
بورہا رہے۔ وہ جو بیلوں کی جوڑی ہنکاتا میاں گھاڑے
کنارے کنارے بجا رہا رہے۔ وہ بھاگرتی کی سطح پر
کستی کھیتا اور گیت گاتا ایک گاؤں سے دوسرے
گاؤں کی سمت رواں رہے۔ وہ مرشدوں اور بھگتوں
کے قدموں میں بیٹھا کنیرن اور معرفتی الہ پ
رہا رہے۔

بنگال کا کیتان ابوالمنصور کمال الدین زندہ رہے
اور زندہ کا رہے گا۔

— آگ کا ذریعہ ۲۰۲، ۲۰۳ —

تو پھر کیا اس کے معنی یہ ہیں کہ اس کے لیے یہاں اب ”موقع اور سیکوریٹی“
نہیں ہے۔ کیوں کہ ابوالمنصور سے دو شاخیں پھوٹیں۔ ایک شاخ عراق
کے ابوالمنصور سے ہوتی ہوئی ابوالمنصور کسان کو سمیٹتی ہوئی ابوالمنصور
تک آئی اور دوسری نواب کن کو چھوٹی ہوئی کمال رضا تک۔
”نواب کمن صاحب جریب پرانگلیاں پھیرتے

زرھے۔ نیلے ایک دوسرا زماں تھا۔ دوسرا عہد۔
 نیلے ۱۸۷۱ء تھا۔ دنیا لوڑھی ہو چکی تھی۔ نواب کمال
 رضا کی دنیا۔۔۔ ایک نحت نواب کتب کو انصاف
 تھا کہ اس کی نئی دنیا میں ان کی کوئی جگہ نہیں۔
 دارالسلطنت کے اس جدید ڈرائنگ روم میں
 بیٹھے وہ خود کو بہت مضحکہ خیز نظر آئے۔“

— آگ کا دریا، ص ۲۷۱

لیکن یہ نواب کمال رضا میں پھر جوان ہوا۔ اس نے جدید علوم حاصل
 کیے۔ لندن میں رہ کر نیکیلینز کس پر کام کیا، سات سال، لیکن اس کے
 مقابلہ میں ایک ہندو ایم۔ ایس۔ سی کو نوکری مل گئی۔ ابوالمنشور کے
 لیے موقع اور سیکورٹی کا سوال اتنا اہم نہیں۔ لیکن کمال رضا کو موقع اور
 سیکورٹی کی ضرورت ہے پھر بھی نیشنلسٹ کمال رضا کو یوں بھاگ جانا
 زیب نہیں دیتا۔ وہ یہ کیوں بھول گیا کہ وہ کمال الدین ابوالمنصور اور
 گوتم نیلمبر ہے؟ اس نیشنلسٹ کمال رضا کو ڈٹ جانا چاہیے تھا۔ وہ
 لڑا کیوں نہیں۔ وہ مر کیوں نہیں گیا۔ وہ آخر کار بھاگا کیوں؟ وہ
 بھاگ اس لیے گیا کہ اس کے ہاتھوں میں وہ چوکھٹ نہیں تھی جسے تمام
 کروہ ایک بار شیر خاں کے اہل سپاہیوں کے مقابلہ میں کھڑا ہو گیا تھا
 تو وہ چوکھٹ کیا ہوئی؟

”سنادھے کہ پاکستان میں بڑا فحط الرجال رہے۔“

وہاں جاؤ۔ یہاں کیوں خجک مار رہے ہو؟

گلشن نے راتے دی (داخلہ) رہے کہ گلشن کا

پورا نام گلشن آہو تھو رہے۔ نیلے ایک پنجابی ہندو
 رہے۔)

”نم بھی نہیں سکتے ہو؟“

— آگ کا دریا، ص ۲۸۳

”ناکل“

اس مکالمہ کو دہن میں رکھیے کیوں کہ فیصلہ وراصل اسی مکالمہ نے کیا ہے :

”آخر وہ دن بھی آئینہ بجا خب کمال نے دہلی
جا کر ویزا کی درخواست دی۔ اس فیصلے پر یہودی
سے پہلے اس نے کئی راتیں جاگ کر گزار دی تھیں۔ وہ
دنیا کی نظروں سے بچتا بچتا تھا۔ بچائیں بچائیں
کوئی ”گلفشاں“ میٹر سٹارٹ ڈو لٹے نظر آتے
تھے۔ دروازے بند ہوتے ہوئے ہوا سے حنائی
کنوروں کے پردے پھٹ پھٹاتے۔ اندر خواب گاہ
سے بڑھ کر نواب صاحب کے کھانسنے کی آواز
آئی۔۔۔ وہ متواتر ادب سے مکالمہ جاری
رکھتا۔ تم نزل ہو، کھینچے، ڈرلپک۔ تمی ری وہ
بینک ٹریسنگ کنہاں گئی۔۔۔ لعنت سے تم
پر۔ موقع پرست، ڈھیل دیقین کہ میٹر کے۔۔
اس نے بہر حال طے کر رکھا تھا کہ بھوکا فرد بارے
کا مگر ترک وطن کا سوال پیدا نہ ہوگا۔
۔۔۔ آگ نہ آیا ہو، ۶۸۴

دیکھا آپ نے اس نے طے کر رکھا تھا کہ وہ کمال الدین ابوالمنصور
کی طرح مر جائے گا لیکن ترک وطن نہیں کرے گا کیوں کہ ابھی مل نشان
کی چو کھٹ اس کے ہاتھ میں تھی۔

”نت ایک روز عذالت نے فیصلہ سنا دیا۔
”گل فشار“۔۔۔ متروک خاصید اذ قرر دجہری
گئی۔ دوسرے روز کمال کی ”کے کٹھن“ تو اس سے
جو کہ لکھنؤ میں ریفیو جی آیا۔ نہیں ہے دی بولینر
آفیسر کو ٹی میٹر شالا ڈا لیر کے رہے آگئے۔

درد - رخصت ہونے اور اپنے بوڑھے والدین
کو ملنے کے لیے بیٹھا۔ پانچویں دن ٹرین دلی پہنچی
چھٹے روز ٹرین نے بارڈر کراس کیا۔ ساتویں روز
کنال کراچی میں تھا۔

آگ کا دریا، ص ۶۸۴

ان چھوٹے چھوٹے جہلوں میں دنوں کا حساب جس بے دردی سے
لکھا گیا وہ قرۃ العین حیدر کے دل کے درد کا اظہار کرتا ہے۔ انجیل
کے خدائے کائنات کی تخلیق میں چھ دن لگائے اور ساتویں دن آرام کیا۔
مگر ایک ملک سے دوسرے ملک جاتے ہیں کمال کو ساتواں دن بھی لگانا پڑا
کوئی ٹھکانہ ہے اس فاصلہ کا! دوری کا یہ درد بہت تیز ہے۔ اور اس
درد نے اچھے نشتے بنتے ہوئے لوگوں کے ہونٹوں سے مسکراہٹ کھرچ لی ہے
گو تم روشن آرا کو سمجھا رہا ہے:

”یہ تقسیم شدہ دنیا ہے۔ ملک، انسان، نظریہ
روحیت، ایمان، صحیفہ، خیر، شر، تلوار و سسے کاٹ
کاٹ کر تقسیم کر دی گئی ہے۔ یہاں ہر طرف سرحدیں
ہیں۔ اس تقسیم شدہ دنیا میں ہم ایک دوسرے
سے سرحدوں پر ہی مل سکتے ہیں روشن۔“

آگ کا دریا، ص ۵۴۳

تو کیا صرف یہ خیال کہ یہ دنیا ہی تقسیم ہے ہمارے اس درد کا مداوا
ہی ہو سکتا ہے کہ خود ہمارا وطن تقسیم ہے؟ کوریا، جرمنی اور ویت نام کے
ملاپ کی باتیں ہوتی ہیں۔ ایسے ایسے ملک ملے جا رہے ہیں جو صدیوں
سے دو تھے۔ لیکن میرے وطن کے ایک ہو جانے کے بارے میں کوئی
بات ہی نہیں کرتا تو کیا وہ بکیر بالکل امٹ سے جسے ہندو اور مسلمان
فرقہ پرستی اور لارڈ ماؤنٹ بیٹن کی مشترکہ سازش نے کھینچا تھا اور لکیر
کھینچنے والا فلم انڈین نیشنل کانگریس کے ہاتھ میں دے دیا تھا؟ قدیم

ڈرائیو اور ان کی بیوی قمرن رام اوتار مالی اور اس کی بیوی رم دیا اور نگال کے ابوالمنشور ملاح سے تو کسی نے پوچھا ہی نہیں کہ بھائیو اور بہنو تمہارا کیا امداد ہے۔ کوئی تو پوچھتا۔ ارے بھئی قدریہ دریر صاحب کجری گاؤ گئے یا پاکستان جاؤ گئے یا ارے بھئی کمرن، دریر کی بی بی بی۔ کراچی چلتی ہو رم دیا کو چھوڑ کر؟ چوں کہ ان لوگوں سے یہ سوال نہیں کیا گیا اسی لیے کمال رضا پریشان ہے اور اسی لیے اسٹیٹ لس ہونے کا خیال اسے دھنک مارتا رہا ہے :-

”میں اسٹیٹ لس ہوں۔ میں اسٹیٹ لس ہوں۔ اس

نے نیہلی بادا دینے آئی دے کہتا۔“ (۶۷۷)

کسی نیشنلسٹ کے لیے یہ کتنی بڑی گالی ہے۔ اور یہ کمال رضا تو زبردست نیشنلسٹ تھا۔ نگال کے قحط زدہ لوگوں کی مدد کے لیے لکھنؤ سے طلبا کا جو وفد گیا تھا یہ اس میں شامل تھا۔ ان دنوں وہ اسٹیٹ لس نہیں تھا۔

”ٹریں کی کھڑکی سے دے وطن دے لہلہتا دے

کھیت دیکھتا رہا اور سوچا کیا۔ یہ میرا ملک ہے۔ یہ

میرا ملک ہے۔“ (۳۶۱)

اب دونوں جہلوں کو ملا کر دیکھیے تو آپ کو اس ٹریڈی کا اندازہ ہو سکے گا۔

”یہ میرا ملک ہے۔ میں اسٹیٹ لس ہوں،

یہ میرا ملک ہے۔“

یہ دونوں جملے ایک ہی آدمی کے منہ سے نکلے ہیں اور یہ اسٹیٹ لس آدمی ایسا ہے جو بھرافیہ یا سیاسی لکھروں کا اسیر نہیں ہے۔ وطن زمین کے کسی کھڑے کا نام نہیں۔ وطن چند روایتوں کا نام ہے :

”یہ ہندوستان کیا تھا اس کا شعوری طور پر

اس نے کبھی تجزئہ نہیں کیا۔ بخین سے دے اس

ہندوستان کا غادی تھا جہاں اس کے پرکھے سات

آٹھ سو سال سے پیدا ہوئے آئے تھے۔ اس

ہندوستان میں سرسوں کے کھیت تھے اور رھٹ
 اور سیتلا دیوی کے مندر۔ ہندوستان بستی ضلع
 کا وہ مٹھا تھا جہاں وہ اپنے باپا کے ساتھ گیا تھا۔
 جہاں برآمدہ میں تخت پر ایک موٹا بی۔ اسے
 پائیں مہنت بیٹھا تھا اور جس کو مٹی نے دس کا
 نوٹ چڑھا یا تھا اور جس نے آئینہ ناددی تھی۔
 ہندوستان اٹاوا کی وہ کافی آلودہ درگا کا بقی،
 جس کی مندیروں پر بہت سے قلندر اکروں بیٹھے
 رہتے تھے جس میں سے ایک نے کمال کو بٹول کے
 سنتر کے کھلا دے تھے۔ ہندوستان قدیر درائور
 کی بوڑھی ماں تھی جو پہلے رنگ کی دھوتی پہنے مرزا پور
 کے اسٹیشن پر کمال کے لیے مٹی کے کھلنے لائی
 تھی۔ . . . ہندوستان لوڑھا حاجی بشارت حسین
 خالسا ماں تھا جو حث کمال کو سیتلا بکلی تو اپنی
 دینی ٹوپی اٹا کر ایک ٹاٹ پر تھا کہ جوڑ کر اس
 کے ساتھ کھڑا ہو گیا تھا اور گر گر کر بولا تھا
 "ماتا۔ ات معاف کرو۔" بتیا کو چپڑ کر چلی جاؤ۔
 "ماتا مہنار بے آگے تھا کہ جوڑنا ہوں" یہے ماتا
 کے ساتھ ہاتھ جوڑنے والا مسلمان بوڑھا
 ہندوستان تھا۔ اس کے علاوہ اس کی اماں اور
 خالا بیٹیں اور گھر کی دوسری بیٹیاں ہندوستان
 تھیں۔ ان کی آپس کی بول چال، محاورے، گیت،
 رسمیں اور پرانی کہانیاں جو مغلاہ بیان سنائی
 تھیں۔ اچھڑا کے راجہ دسرتھ کی دو بیٹیاں تھیں
 . . . ہندوستان اور دیوالا کے قہرے، مسلمان

اولیاء کے قہرے، مغال بادشاہوں کے قہرے — یہ
سب کمال کی ذہنی تیک گراؤند تھی۔۔۔

(۳۷۸-۳۷۹)

یہ ہے وہ کمال رضا جو پاکستان گیا۔ جو کمال الدین ابوالمنصور
نہ رہ سکا۔ اور اسی لیے ترک وطن کا مسئلہ اس کی سمجھ میں نہیں آتا۔

”میں اپنے والد کا لفظی نظر خوب سمجھتا ہوں
میں گھر بجا کر ان سے بحث نہیں کروں گا۔ مگر
مجھے صبر اس کا افسوس دھکے کہ اس سرزمین
میں ان کی جڑیں اتنی گہری تھیں کہ وہ ترک وطن
کر کے ہندو اور بلوچستان کو آنا ملکر کیسے سمجھیں
رہے۔ بابا لورڈھے آدمی تھے۔“

(۴۲۶)

اس کمال کی چھوٹی بہن طلعت اور سرکچی ہے اور اس کا رد عمل
اور شدید ہے۔

”وطن کو بڑا بڑے کوٹ کی طرح اتار کر نہیں بھینکا

جاسکتا۔“ طلعت نے عقیدے سے کہا۔ (۴۲۷)

طلعت نے تو اپنا مسئلہ بنا دیا۔ لیکن وطن کو بڑے کوٹ کی طرح
اتار کر بھینکا بھی جاسکتا ہے۔ بھینکنے والوں کے دل پر کیا بیت جاتی ہے
اس کا حساب کب سے نہ پوچھیے۔ مگر وطن کو بڑے کوٹ کی طرح بدلنا پڑتا
ہے اور یہ بات بحث طلب نہیں ہے۔ اسی لیے :-

”اب کیا ارادہ ہے؟ کمال نے اپنے نانا سے

پوچھا۔ ”کر بلا ہجرت کیجیے گا یا پاکستان؟“

”بہتر رہو گا۔“ انھوں نے اطمینان سے

جواب دیا۔ ”کوئی ہم بھگورے تھیں۔“

کمال ہکا بکا رہ گیا۔ مگر نانا، ”تو بڑی

دھم دھام سے مسیحا ہو کر آئے تھے۔“

» ہاں ہاں تو پھر پاکستان بن گیا۔ ٹھیک ہوا۔
اب اس کا مطلب یہ سمجھو رہی تھی کہ ہم بھاگ جائیں
میتھان سے... »

» اب عامر بھٹی کی دلہن کے درپر تو جاکر بیٹھ
سے رہی کراچی میں۔ میتھان کم از کم اپنا گھر تو
نہیں چھوڑھے۔ « امی بیگم نے کہا۔
(۶۹۰)

لیکن امی بیگم کو عامر رضا کے گھر جا کر بیٹھنا پڑا اور وہ انہیں شاگرد
پیشے میں چھوڑ کر امریکہ چلا گیا۔ اسی لیے تو کمال رضا کے ہجہ میں بلا کی
نحتی آگئی ہے۔

» اندھا آج کل بڑی تعداد میں علی گڑھ کے
گریجویٹوں کے علاوہ مسلمان لڑکیاں پاکستان اسپورٹ
کر رہا ہے۔ «

(۶۹۰)

ان دو جملوں میں ہندوستانی مسلمان کی معاشی اور سماجی ٹریجڈی
بیان ہو گئی ہے اس لیے خاموشی سے بیٹھنا بزدلی ہے۔ یہ گاڑی یوں
نہیں چل سکتی۔ لکھنؤ کے ہری شنکر اور پنجاب کے گلشن آہوجہ میں زبان
کے بارے میں چلتی رہے گی۔ کیوں کہ پنجاب کا گلشن آہوجہ لکھنؤ کے ہری شنکر
کی زبان کبھی نہیں بولے گا لیکن ہری شنکر اور کمال رضا کی زبان ایک ہی ہے۔
ان دونوں نے ایک ہی خاندانی درس گاہ میں تعلیم حاصل کی ہے۔ تو کیا مذہب
زبان سے بڑا ہے اور کیا نفرت محبت سے زیادہ قوی ہے۔ اگر نہیں تو کمال اپنے
ہمزاد ہری شنکر سے کیسے بچھڑ گیا۔ — یہ میرا بیان نہیں ہے۔ یہ خود ہری شنکر
کا بیان ہے :-

» ہلو ہلو۔ میں ہری شنکر اب آپ سے بات کر
رہا ہوں۔ میں ہری شنکر سیر لو استوا۔ کمال کا ہمزاد
لاج اور بیڑملا کا اکلوتا بیڑا بجائی۔ جیمپا باجی کا
رفیق۔ میزاکرد ارکھی خاصا اہم دھے میں کہانی میں

اتنے سارے مختلف رول ادا کر رہا ہوں۔ میں بات
کیسے طرح شروع کروں۔ اسٹیج پر کیسے داخل ہوں۔
نیل نڈرا گھبرا رہے۔“

(۳۰۰)

اور جب کمال ایک بار پاکستانی شہری کی حیثیت سے ہندوستان آیا
اور چپا سے ملنے مراد آباد گیا تو چپا نے بھی یہی سوال کیا :

”... اور اس نے پُرانی عادت کے مطابق

دھڑا دیا۔ ”کہاں رہے تمہارا ہزارا دھڑی نسکر“

”جینا باحی“ اس نے ذرا غصہ سے کہا۔

”دھڑی نسکر اب میرا ہزارا نہیں رہا۔ مجھے کیا معلوم

وہ اس وقت کہاں رہے؟“

(۳۰۲)

دیکھ لیجئے آپ خود۔ ارے صاحب یہ ایک ملک کا بیٹا نہیں ہوا ہے
جسم سے اس کی پرچھائیں الگ کر دی گئی ہیں اور لوگ کہتے ہیں کہ جو کچھ
ہوا ہے اسے قبول کر لیا جا رہا ہے۔ آپ کو یہ بھی نہیں معلوم ہو گا کہ اپنے جسم
سے بھڑ جانے کے بعد اس پرچھائیں پر کیا ہوتی۔

”دفعۃً اسے پیروں کی آہٹ اور کسی کی

مدد ہم ہنسی کی آواز سنائی دی۔

”تم کون ہو بھائی؟“ نیچے سے کسی نے

پوچھا۔

”میں ہوں“ گوتم نے لمبے لمبے جواب دیا۔

دو سترانو خواتین مدد کی مدد پر کود کر اندر آ گیا۔

”لو رہو گئے میاں“ دھڑی نسکر نے قرنیہ کی

بسیڑ پر بیٹھتے ہوئے کہا۔ ”بھرنیک بنانیک

وہ جُپ ہو گیا۔ وہ دونوں رہے خدا ادا سر

ہو گئے۔

”یار گوتم“

”وہاں“

”یار کمال ہمیں دغا دے گیا۔۔۔ ہری
شکر نے چند لمحوں کے بعد آہستہ سے کہا۔
”وہاں“

”نتم کو تیکہ دھے۔ سالا دلی ہوتا ہوا گیا۔
اگر مجھے تار دے دیتا تو میں اس سے آکر وہیں مل
لیتا“

”میں تو دلی میں موجود تھا۔ اس کے باوجود
وہ مجھ سے نہیں ملا“ گرتم نے آہستہ سے
جواب دیا۔

وہ دروں پھر جپ ہو گئے۔

”تجارتے اس وقت کہاں ہوگا“ ہری شکر
نے تاسف سے کہا۔

”کراچی میں ہوگا اور کہاں ہوگا“ گرتم

نے نیچی آواز میں جواب دیا۔“ (۷۳-۷۴)

لیکن واقعی اس کی آخر کیا وجہ ہے کہ وہ گرتم اور اپنے ہزارہی شکر
سے نہیں ملا۔ اس نے چپا سے جھلا کر کہا :-

”میں اس سارے اردو پاکستان میلوڈرا دے
سے جو چاروں طرف کھیلا جا رہا دھے۔ قسم خداوند
تعالیٰ کی غاجرا چکا ہوں۔ ہری شکر شاید بنگلور میں
دھے۔ اب میں گیا جا کر روتے ہوئے اس سے لیٹ جاؤں
لا حول ولا قوۃ“

”نتم اب تک مضبوط نہیں ہوئے“ چپا نے
آہستہ سے کہا۔ ”نتم ہری شکر سے ملنا نہیں
چاہتے، کیوں کہ تم کو ڈر دھے کہ واقعی جا کر روتے

ہوئے اس سے لیٹ جاؤ گے۔ (۷۵۳)

یعنی نہ جسم مطمئن ہے نہ سایہ۔ پھر بھی دونوں مل نہیں سکتے۔ یعنی یہ تو ایک نہایت ہی ہندوستانی قلمی سچو الیشن ہو گئی کہ ایک ندی کے دو کنارے ملنے سے مجبور۔ وغیرہ وغیرہ! میں نے یہ خواب دیکھنا بند نہیں کیا ہے کہ جسم اور پرچھا میں کا ملاپ ہو گا۔ میں کمال رضا نہیں ہوں۔ معصوم رضا ہوں۔ میں پاکستان نہیں گیا ہوں۔ میں کمال الدین ابوالمنصور کی طرح یہیں مرجاؤں گا۔ جہاز پر یہودی مائیکل نے کمال کی طرف اشارہ کر کے امریکی صحافی امام سے جوابات کہی تھی وہ بڑی حد تک درست ہے:

”وہ دیکھو کمال رضا آرہا ہے، اس کی باتیں

عور سے سنو اور وائیں جا کر جو کتاب لکھو اس میں ذکر کرنا کہ کیسے طرح ایک اندین مسلم سمجھیں جہاز پر ملا جو پاکستان کا شدید مخالف تھا۔ مگر ۱۹۵۵ء کے

ہندوستان میں کوئی اس کی بات نہ پوچھتا تھا۔ (۷۵۳)

لیکن یہ پوری حقیقت نہیں ہے کیوں کہ ہندوستان کے پچاس کروڑ لوگوں میں گرو گوالکر صرف ایک ہی ہیں! کمال کے سامنے یہ پوری حقیقت اس لیے نہیں آ سکی کہ وہ نیشنلسٹ مسلمان تھا! وہ ہندو مسلمان ایکے کے مسئلہ پر غور کرتا تھا کیوں کہ وہ ہندوؤں اور مسلمانوں کو دو حقیقتوں کی حیثیت سے تسلیم کرتا تھا۔ اس لیے وہ صرف یہ دیکھ سکا کہ اس کے مقابلہ میں ایک ہندو رکھ لیا گیا۔ وہ یہ نہ دیکھ سکا کہ لائق ہندوؤں کے مقابلہ میں نالائق ہندوؤں کو نوکر یاں مل رہی ہیں کیوں کہ وہ کسی اجارہ دار کے

داماد — اور کسی وزیر کے قریبی یادور کے عزیز ہیں۔ وہ یہ نہ

دیکھ سکا کہ ایک ہندو جو ایک انشورنس ایجنٹ تھا۔ دیکھتے ہی دیکھتے کروڑ پتی ہو گیا اور دوسرا ہندو جو ایک ذہین سائنس داں تھا اس نے خودکشی کر لی۔ اپنے ساتھ ہندو اور مسلمان کی پخ لگانے کے بعد کوئی نیشنلسٹ نہیں ہو سکتا۔ کمال رضا کی یہی ٹریجڈی ہے۔ ۱۹۵۵ء کے

ہندوستان میں لائق آدمی کی بات نہیں پوچھی جا رہی ہے ! مگر مجھے اس وقت اس مسئلہ سے غرض نہیں ہے ۔ چلیے یہ تسلیم کیا میں نے کہ ہندوستان میں مسلمانوں کے ساتھ خاص طور پر زیادتی کی جا رہی ہے اس لیے اس نے پاکستان بنالیا اور اب وہ وہاں خوش ہے ، اور اب راوی چین لکھتا ہے سرل ایشیے کی پریشانی دیکھیے :-

”کیمبرج میں وہ صرف ایک کالی لڑکی کو جانتا تھا جس سے وہ دیر تک ہندوستان کی تحریفیں کرتا رہا ۔ مگر بعد میں معلوم ہوا کہ وہ پاکستانی تھے اس لڑکی کا نام رؤسن آرا تھا۔“ (۴۷۷)

اخبار نویس الگ سخت غمخیز نظر آتے ہیں :-

”بلبل چودھری بھی پہنچ چکے تھے ۔۔۔ ان کو رے حد خراب برسرِ ملا ۔ ہنر نقاد نے ”پاکستانی“ اور ”ہندوستانی“ رقص کا مزارتہ کر کے سوال اٹھایا کہ ان میں کیا فرق ہے ۔ حالانکہ منون لطیفہ اور جمالیات کے سرکاری ماہرین ان کے متعلق اردنی عجیب و غریب نظریے سے پریس کی تواضع کرتے رہتے تھے۔“ (۵۶۵)

ساری دنیا پریشانی میں مبتلا ہے :-

”تم اسڈین ہو؟“

”ہاں“

”اسی لیے کوچہ کڑا طمینان کر لیا کیوں کہ کل میں نے اس سنا منے والی لڑکی کو انڈین کہہ دیا تو وہ بچھڑ گئی ۔ وہ پاکستانی تھے۔“

(۶۶۹)

”کمال خاموش رہا۔“

”تم ہندو ہوتا۔“

”جی نہیں“

”اولا معاف کرنا۔ مجھ سے کچھ غلطی ہوئی۔ تو
کیا تم محمدؐ نہ ہو؟“

”جی“

”تو کچھ ادا نہ کیا میں کیسے دہتے ہو؟“

”نہی اب تک خود میری سمجھ میں نہیں آیا۔“

(۶۷۰)

ہم ان سوالوں سے نہیں بھاگ سکتے۔ یہ سوال ہمارا چھپا کر تار ہے گا کہ
پاکستانی اور ہندوستانی رقص میں کیا فرق ہے۔ اس سوال کا جواب دینا
اس لیے بھی ضروری ہے کہ پاکستان میں مہاجرین کا گھر اب تک سندیل یا مراد
آباد ہے اور جب تک یہ ”گھر“ ہے تب تک ان کا خاص رکیٹ کچر ہی رہے گا
کیوں کہ آدمی سرحدیں پار کر کے اپنی شخصیت کے پس منظر سے دامن نہیں
چھڑا سکتا۔ کیوں کہ وطن کسی دریا کی وادی یا کسی پہاڑی علاقے کا نام نہیں
ہے۔ وطن تو ایک مٹھ ہے اور ایک درگاہ ہے اور بٹول کا سنگترہ ہے۔ اور
قدیم ڈرائیور کی ماں ہے اور حاجی بشارت حسین خانساں ہے جو سٹیلا
دلیوی کے سامنے ایک ٹانگ پر کھڑا ہو کر گرگڑاتا ہے اور بیچ وقتہ نماز
پڑھتا ہے۔ یہ تمام چیزیں سرحدوں کو پار نہیں کیا کرتیں۔ اسی لیے ”آگ کا
دریا“ میں خوابوں کی بڑی اہمیت ہے اور اسی لیے اس میں بھوت
ناچتے ہیں :-

”اور کچھ اس تسارے میں عقیق و عریب آوازیں
بلند ہونا شروع ہوئیں۔ انیسالگا جیسے تار یک ویراں
گلی میں بھاری بھاری رفقہ گر رہے ہیں اور ابن
زرقون پڑ رہا تار چیتروں کے سچے، کالوں میں سوزنے
کے کدال بچھنے اور دوستانے اور بھائی احبی انسان
سچے اسے جھانک رہے ہیں۔۔۔ تیلید روجوں کی

نیلغار شروع ہو گئی۔ وہ دھوکوں سے اُترا کر سارے
میں پھیل گئے۔ بند روں کی طرح شہتیروں سے لگ
گئے، ستونوں پر خا جڑھے، آنگن کے خستہ حصے
میں قلابا زبیاں کھا رہے لگے اور سب نے مل کر ایک
آواز میں کروں کی طرح کائیں کائیں شروع کر دی۔ وہ
سب کمال کے چاروں طرف ناج ناج کر ایک ساتھ چلا
رہے تھے۔

» میں کھرت منی ہوں۔ میں نے رقص اور تخیل
کے قوانین بنائے تھے۔
میں نکسلا کا دستہ لپیٹا ہوں۔ میں نے آدھ شاستر
لکھی تھی۔

میں راجہ بھوج ہوں۔
میں محض گنگو اتیلی ہوں۔
اندھیرے آسمان پر بادل گرج رہے ہیں، میں
کالی داس ہوں۔
میں قسوح کا راجہ شیکھر ہوں۔
مجھے کھجوتی کہتے ہیں۔ میں نے مالی
مادھو لکھا تھا۔

میں بھر تری تری ہوں۔
مٹی کی گاڑی کا لکھا ہوا شد رک، صحن سے
ناظر چلا گیا۔

بھر حمین حمین کرتی بہت سی بچھلی پائیاں
ایک قطار میں آن کر کھڑی ہو گئیں اور اٹھلا رہے لگیں
ہم کشمیر اڑیسہ اور آندھرا دیش کی نائیاں
تھیں جو بڑی نشان سے خود حکومت کرتے تھے۔

میں شہزادی راجپوتی ہوں۔

میں کٹاری دیوی ہوں۔

میرا نام پرتیوفا تھا۔ ہارے ہم مجھ کو نہیں
تجارتے۔

میرا نام ہرنس نے زسا ولی رکھا تھا۔ بیچارہ
ہرنس —

... اب ترسے رورسے تلواروں کی جھمکا رگنچی
... اور سرکٹ کٹ کر چاروں طرف گرنے لگے۔ ہم
چند میلے راجپوت تھے۔ ہم بگھیلے تھے۔ ہم پرتار
شور مارتے تھے۔ ہم زاکھڑے تھے۔ ہم جوہان تھے۔
ہم آلتا تھے۔ ہم اول تھے۔

سب نے مل کر ایک ٹانگ پر کود کر مارتا
سترو ع کر دیا۔ وہ سب چیم چیم کر آلتا اول گارھے
تھے۔ اس قدر عل فجا کہ ابوالمنصور کمال الدین کا
چکر اگیا۔ وہ ہرنس کو اکڑا کر لٹا۔ چند کیسا آلتا
اول گارھے ہل کند ہوں پر اٹھا کر کھینچ کر
طرف جازھے تھے۔“

(۱۵۴-۱۵۵)

ہندوستانی تاریخ نے اس ابوالمنصور کا تعاقب کیا جو پچاس سال
ادھر عراق سے ہند آیا تھا، اور پھر تاریخ نے خود ابوالمنصور کو اپنا کردار
بنالیا۔ چنانچہ جب گوتم نیلورت کو ان بھوتوں نے گھیرا تو بھوتوں کے غول
میں خود ابوالمنصور بھی کئی قسم کے میک آپ میں آو کو درناج۔ ہاتھ کیونکہ
ابوالمنصور سے بھرتی ہری کے کھوت نے کہا تھا، دنیا محض ایک رنگ
کھومی ہے اور ہم سب اداکار ہیں۔ تم نٹ ہو، میں نٹ ہوں، ہم سب نٹ
ہیں۔ چنانچہ ابوالمنصور بھی تاریخ کا ایک نٹ بن کر اداکاری کے جوہر
دکھانے لگا۔ چنانچہ جب گوتم نیلورت گوتمی کے کنارے کنارے چلنے

لگے تو...

”مہوتوں کا ایک بُرا جلوس ان کا تعاقب کر رہا تھا۔ آگے آگے بجمیلی پیریاں زقضان عقیں۔ درختوں پر سرخ آنکھوں والے بند رسورہے تھے۔ یہ بہت بجارے بیہنجارے مہوت تھے جو ان کے پیچھے دانت نکوستے، لنگڑا رتے، اچھلتے، کودتے چلے آ رہے تھے۔“

سارے شاہان اور سعادت علی خان، اور خان سلی، نصیر الدین حیدر اور ان کا یورپین حجام اور قد سید محل اور بورہے محمد علی، سنل ہارورڈ ایشلے اور سنیلا، لارڈ میکا کے لشیپ ہیئر۔ ان انگرن مہوتوں کو کھٹی وہ خوب بجاتا تھا۔ خب زندہ تھے۔ اور مرکز اب بجارے کیوں جہنم میں گئے ہوں گے۔ مگروہ توند ستور سر پر سوار تھے۔“ (۲۸۰)

یہ بھوت نہیں ہیں۔ یہ ہمارے کلچر کا سلسلہ ہے۔ اسی لیے جب پاکستان بنا تو ہری شنکر نے کہا:-

”نہیں طلعت بگم۔ ہماری کلچر کی رسی تو پہلے ہی ٹوٹ چکی تھی جس کے ایک سرے پرستم ہوا اور دوسرے پرستم ہوا میں معلق لٹک رہے ہیں۔“

”اوپر مہوتوں کو مہول جاؤ۔“ — اوپر مہوتوں کو مہول جاؤ۔“ گلسترن نے کہا۔

بیمر بستلے کا دروازہ کھلا۔ اس میں سے جو لوگ آ رہے تھے اس میں جینا بھی تھی، ہلو۔ اس نے کہا۔ (۶۶۳)

کلچر کی رسی ٹوٹ گئی ہے پھر بھی یہ بھوت ہمارا تعاقب کر رہے

ہیں۔ اور جب کوئی گلشن یہ مشورہ دے کہ آؤ اپنے بھوتوں کو بھول جائیں
تب شیشے کا دروازہ کھلے گا اور چھپا ہوا کہہ کر باہر بیٹھ جائے گی لیکن
میں پوچھنا چاہتا ہوں کہ جب کلچر کی رشتی ہی ٹوٹ گئی ہے تو یہ بھوت بکھر
کیوں نہیں جاتے۔ کیا ان بھوتوں کا نہ بکھڑا اس بات کی دلیل نہیں کہ رشتی
نہیں ٹوٹی ہے، اس لیے آئیے ان بھوتوں کو تلاش کریں :-
”آؤ بھوتوں کو ڈھونڈیں“

”آؤ۔“

”وہ چاروں لان پر واپس آئے۔“

”چھپا سگیم، بقیہ صاف۔ اپی۔“ گوتم نے بڑے
اخلاق سے جھجھک کر ان کو مخاطب کیا۔ ”آئیے ہم سب
نچل کر بھوتوں کو ڈھونڈیں۔“

وہ خاموشی سے مونہ کی طرف بڑھے۔ جھٹ
پٹے کا وقت تھا۔ مونہ اب کاٹھ کے ٹیل پر سے گزر
رہی تھی۔ کمال نے مونہ روک لی۔ ”آئیے دریا
نہروں کو گھنٹیں۔ وہ ٹیل کے اُدھے جھجھکے پر جھجھکے
رگنے۔ ان کے نیچے ندی کی نہروں بڑبڑا رہی تھیں
نہروں کا ایک جلوس گزر رہا تھا۔ ان میں حلوگ
بیٹھے تھے انھوں نے عجیب لباس پہن رکھے تھے
مند بلیں، خواہرات، فالائیں، آب دواں کے
دوسرے، تلوار پابجاڑے، خواہرات کی جھوٹ سے
ندی کا پانی جگمگا اٹھا۔

ان لوگوں نے دفاعاً تھا تھا کر ان لوگوں کو بڑا
سردع کیا۔ ان کی آوازیں ان کی سوجھ بوجھ سے آئیں
چڑوں کی خیمہ کار کی طرح سڑیلی، مہمہم، سادگی کی
خیمہ کی فاسد تیر، سڑنی۔

”یتہاں سے بھاگ، چلو آگے چلیں“ — چمپیا
نے کہا —

”ان آوازوں سے بھاگ کر یتہاں جاؤ گی، نید
آخری آوازیں ہیں“ گوتم نے جواب دیا۔
وہاں سکندریہ باغ کی سڑک پڑا آگے۔ قریب سے
ایک مغربی خاتمی جموٹا ہوا اگڑا۔ اس پر شاہ رمن
غازی الدین حیدر سوار تھے۔ چمپیا نے ان کی شکل
کو غور سے دیکھا اور وہاں بڑے مستحضرانہ نظر آئے۔“

(۴۰۰-۴۰۱)

بھوتوں کا یہ سلسلہ بہت طویل ہے۔ لاماٹیز کالج میں بھی بھوتوں کا
ایک پورا قبیلہ آباد ہے۔ جنرل مارٹن کی ہندوستانی بیگم جھیل کے کنارے
سے انھیں اشارہ کرتی ہے اور باتیں کرتے کی التجا کرتی ہے۔ ”فرح بخش“
میں ڈاکٹر مکلوڈ فارسی میں گفتگو کرتے نظر آتے ہیں۔ رجب علی فضل علی
قوال لبنت کا خیال چھڑتے ہیں۔ رینڈیڈٹ نظر آتے ہیں۔ چوڑی دارگرہ کی
سڑج اور گوشوارے پہنے اور جھالردار پانکی میں بیٹھے۔ پھر دل کشا
ہیں چینی کی جھاڑی میں سے قدسیہ بیگم نکل آتی ہیں اور کہتی ہیں۔
”اگر کوئی دل کا چین لادے تو میں اسے پوری سلطنت بخش دوں۔“
اور پھر زبیر الدین حیدر کا فرانسیسی حجام ملتا ہے جو چمپا کے حضور میں
گناہ بجا نے لگتا ہے۔ . . . اور آخر میں : —

”نصیر الدین حیدر کشا کا بادشاہ ننگے پاؤں
نچھے تھے۔ انھوں نے اپنا ایک جوتہ لہروں میں
تھیکڑ دیا تھا۔ جب وہ درانہ ہٹا ہوا دور نیکل
نجاتا تو یہ تالی بجاتے تاکہ جوتہ دار آئے۔ جب
کوئی جوتہ ارسہ آتا اور محض بال روم کے قہقہوں
کی آواز سنائی دیتی رہتی تو خود اٹھ کر پانی پر جھکتے

اور جو ناکال لیتے۔ تھوڑی دیر بعد دوسرا جو ناکالی
میں ٹھیک دھیتے۔ اسی طرح وہ ٹھیکے آنا دل نہلا
رہے تھے۔۔۔ نصیر الدین حیدر بنا دینا کونالی
کے کنارے تنہا آ رہے حوتوں سے کھیلنا چھوڑ کر
وہ پھر سڑک کے تیراڑے اور تیراڑے سنہر کی
طرف چل کھڑے ہوئے۔“ (۴۱۲)

یہ گوتم اور کمال اور ہری شنکرا اور چپا۔۔۔ ہم تمام لوگوں کے
مشتراک بھوت ہیں۔ بھرت منی سے لے کر نصیر الدین حیدر تک، واجد علی
شاہ تک۔ سرستیدا اور گوگلے تک، گاندھی، آزاد اور نہ و تک۔
اور یہ بھوت ہمارا چچا نہیں چھوڑیں گے کیوں کہ ہم خود اسی تینا فلی میں
شامل ہونے والے ہیں۔ یہ بھوت سات سمندر پار تک چچا کرتے رہتے
ہیں۔“

”... سا مئے گوتم کھڑا تھا۔“

”... اندر آخاؤ۔“ زریہ نے خوف دیا۔

”میرے ساتھ سب سے دور لوگ کھڑے ہیں۔“

”اُن کو بھی بلا لیا اذرا۔“

”کیسے بلا لوں۔۔۔ اس زور و زانی میں تم ان کی

نہ کلیں نہ دیکھ سکو گی۔“

”وہ کون لوگ ہیں۔“

”بہت سے بھوت۔۔۔ لا سیر۔۔۔ زریہ۔“

حنیتہ۔ وہ سب میری دوست ہیں۔ اور۔۔۔

اندھیرے میں ڈاکٹر کو سے بکھر رہا تھا۔

حلوں میرے ساتھ چلنا دھے

”مجھے ان سے ڈر۔۔۔ میرے دیکھے۔“

”سب بڑے ان سے ڈر رہے ہیں۔“

کیوں کہ ہم سب برابر خود ان لا شوں میں تبدیل
 ہو رہے رہتے ہیں۔“
 (۶۴۲)

اور چونکہ ہم سب ان لاشوں میں تبدیل ہوتے رہتے ہیں اسی لیے
 یہ سلسلہ ٹوٹ ہے اور اسی لیے ہری ریشنکر کا یہ خیال صحیح نہیں ہے کہ کلچر کی
 رستی ٹوٹ گئی ہے اور ہم لوگ ہوا میں معلق ہیں۔ ہم لوگ ہوا میں معلق نہیں
 ہیں کیوں کہ ہمارے اپنے بھوتوں کا جلوس سدا ہمارے ساتھ چلتا ہے اور
 تمام ندیاں گومتی میں تبدیل ہوتی رہتی ہیں۔ کیوں کہ گومتی صرف ایک دریا
 نہیں ہے۔ ایک روایت بھی ہے اور کمال رضا کی شخصیت کا پس منظر
 بھی۔ اور اسی لیے پاکستان کا بن جانا اتنا اہم نہیں رہ جاتا۔ اہم بات
 تو یہ ہے کہ کمال رضا اپنے پس منظر کے لیے بلک رہا ہے :-

”ایک روز صبح کو ہم اُٹھے اور ہم نے دیکھا کہ
 ہمارے ہاتھ واقعی خون سے رنگے ہوئے ہیں۔
 اور ہمارے وہ سارے کردار جن کا ذکر ہم نے
 جیمنا باجی سے سنا ہوگا۔ ان سب کو ہم نے
 دیکھا کہ خون میں رنگے ہوئے ہیں۔ مگر ہم میں سے
 بہت سے ایسے تھے جو اس خون کا کفارہ دینے
 کے لیے تیار نہ تھے۔ وہ انسانیت کی اعلیٰ قدر
 اور مذہب کی بلندی اور حُکومت کی بزرگی کا چرچا
 کرتے ادھر ادھر بھاگ گئے۔ ان کرداروں
 کے علاوہ اور لوگ بھی تھے حقیقی اصلی انسان
 اس نے جیمنا کو دیکھا۔“

”قدیر اور قمرن؟“ جیمنا نے کہا۔

کمال نے خاموشی سے اجازت چاہی کہ ان
 کا ذکر کرے۔ وہ اسے بے حد مقدس ہستیوں
 نظر آئیں۔

”خَانُ قَدْ يُرَاوَرُ قَمَرُتُ اَوْرَرَامُ اَوْرَارَاوَرُ دَامُ دَيَا اَوْر
 ہمارے گاؤں کے کاشتکار اور ہمارے پکے وارلے اور
 پنواڑی — اور ہمارے زردوز جو حین کاڑھتے آندھے
 ہو جاتے ہیں اور ہمارے باغوں کے کنجڑے اور بالکین
 کے کتہار — یہ سب ہمارا پس منظر ہے“

(۵۵۰-۵۴۹)

کوئی اس پس منظر سے بچ کر نہیں جی سکتا۔ اسی لیے مجھے یہ کہنے دیجیے
 کہ یہ دونوں ملک آدھے ہیں۔ وراثتیں سرحد کے ایک طرف ہیں۔ اور
 وراثت سرحدوں کے دوسری طرف! شہزادہ تھی نیجائی کیا کھا کر بھانگرہ
 ناچیں گے یا ہیرالا پیں گے۔ اور وہ ہاجر جس منہ سے تحرم منائے گا۔ وہ تو
 وہ خود ایک بڑا سارے ہے جو پاکستان کے حوک سر رکھ دیا گیا ہے اور جسے
 اٹھانے والے کہار موجود نہیں ہیں۔ ہر طرف ایک عجیب انتشار ہے ان لوگوں
 کو پہچاننا مشکل ہو گیا ہے جنہیں ہم صدیوں سے پہچانتے چلے آ رہے ہیں۔ لندن
 مجلس شری میلے میں یہ انتشار پوری طرح واضح ہو جاتا ہے شہریوں کا ایک گروہ
 گاربا ہے:

”کستھیر؟“ — ایک انگریز شہانشاہی دے پوچھا۔
 ”کستھیر۔ یہ ہمارے لیے زندگی اور موت کا سوال
 ہے۔“ روشن دے کہنا۔

”یہ لوگ جو گاربا دے ہیں کون سے کستھیر دے آئے
 ہیں۔ مقبوضہ یا آزاد؟“ شہانشاہی نے سوال کیا۔
 ”دونوں طرف کا کستھیر ایک دوسرے کے لیے آزاد
 اور مقبوضہ ہے۔“ گھنر نے کہنا۔
 بل خاموشی دے پائپ بیتا رہا۔
 بھر بگالی گاتے ہوئے آئے۔
 ”یہ اتنے جوش و خروش دے گاربا دے ہیں۔“

کیا یہ تھست پسندوں کا گروہ ہے؟ ایک لودی اخبار
کے نمائندے نے پوچھا۔

”یہ — ہے یہ دونوں بنگال کے رہنے والے
تھیں۔“ طلعت نے قریب آکر بیٹھتے ہوئے کہا۔
اب ڈھولک بج رہی تھی۔

”بنجاب؟“ ایک اور اخبار نویس نے پوچھا۔
”ہاں۔ بنجاب بھی دو تھیں۔“ قریب بیٹھتے ہوئے
سرکھیا کے میاں گلشن آہو جہ نے اسے تلخی سے جواب
دیا۔ اور سوال کرو۔ میں تمہاری معلومات میں اضافہ
کرنے کی کوشش کروں گا۔“
(۵۳۳-۵۳۲)

یہ سوال ہمارا نیا نہیں چھوڑیں گے گلشن آہو جہ جھلا گیا کیوں کہ بات
اس کے بنجاب کی نکل آئی تھی، معصوم رضا بھی جھلا جاتا ہے لیکن جھلا سٹ
کسی مسئلہ کا حل نہیں بن سکتی۔ قرۃ العین نے ایک سچے آرٹسٹ کی طرح
جھلانے سے پرہیز کیا ہے اور اس سوال کو سمجھنے کی کوشش کی ہے لیکن یہ
جان جو کلم کا نام ہے اور قرۃ العین کو اس کا پورا احساس ہے :

”دیکھو لفظ نے کبیر میر کے ساتھ غدا آری کی۔“ (۲۴)

”یہ سنا تھا مجھے طرح طرح کی داستانیں سنا تا رہے

الفاظ کے خاتمے میں بھی میری بنجاب نہیں۔“ (۵۱)

”میں چاہتا ہوں کہ کوئی ایسا طریقہ ہو کہ جس سے

اس فضا، اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر ساری

خواب اور کیفیت دوبارہ لوٹ آئے کیسی طرح تمہارے

دھن منقل ہو جائیں۔ یہ کمیونیکیشن کھلا تا رہے۔“ (۲۹۸)

کمیونیکیشن کے سوال نے قرۃ العین کو بہت پریشان کر رکھا ہے کیوں کہ گوتم

اور کمال رضا جو دو نظر آتے ہیں وہ دراصل ایک ہی ہیں۔ یہ بات کیسے بتائی

جائے۔ پاکستان میں یہ بات کیسے بتائی جائے کیوں کہ وہاں تو فن کار

کی انگلیوں پر گلد کا پرہ ہے، قرۃ العین نے فن کار کی انگلیوں کا ذکر ٹریے
در دیکھئے لیجئے میں کیا ہے۔ ہم جب پامی پتیریں ایک ناپنے والے کو دیکھتے
ہیں تو کانپ اٹھتے ہیں۔ یہ گوتم نیلمبر ہے۔ اس سے ایک دن اس کے ایک
ساتھی اکلش نے سوال کیا تھا: —

”متم کہ گریختی خٹک میں سنا بل ہوا پڑا تو کیا تم
انکار کر دو گے؟“

گوتم اکلش کے اس سوال سے بدکھڑا گیا تھا۔ یہ
سوال وہ مدتوں سے اپنے آپ سے کر رہا تھا کیا
دنیا میں ایسے لوگوں کی خٹک دھے جو بغیر کسی سے لڑے
رندہ نہ رہنا چاہتے ہیں؟ (۴۵)

اس کے کہیں سو رکھیا طب کیا ”مجھے بناؤ تم سب
کلا کار اور عالم حوینہاں موجود ہو۔ تاؤ کہ کس وقت
لڑا جائے اور کس وقت نہ ہیں۔ کوئی ہری نہ کر سے یہ
تو جہنے خاؤ حیو ہنیا کیسے سے نہ ہو دھے، کت، خاؤ،
ولا کسر سے میں ادھرا دھرا نیلمبر لگا۔“ تھا یو مجھے نہ
را خٹک سے کوئی دلچسپی نہ ہیں۔ میں دینو گیتا کو نہیں
جانتا۔ خند رگیت سے میں آ کوئی جھگڑا نہیں۔ یہ
سٹ میل کر مجھے انی لڑائی میں کیوں گھسیٹتے ہیں۔
لیکن مجھے ان سب کی جائیں بہت نیاری ہیں میں خود
عمی رندہ نہ رہنا چاہتا ہوں۔ میں اب کیا کرؤں گا؟“ (۱۱۳)

صدیوں بعد اسی سوال نے ابوالمنصور کمال الدین کو بھی پریشان کیا۔
اسے بھی مغلوں اور چٹانوں کے جھگڑے سے کوئی مطلب نہیں تھا۔ یہ سوال
کبھی نہ کبھی ہر آدمی کے سامنے آجاتا ہے۔ گوتم نیلمبر کو اس سوال کا جواب
بہت جلد دینا پڑا: —

”ولا خٹک کے جلاؤ تھا اور اس نے اسی تلوار

سے شراستی کے مخرج میں مخالفت فوج کے سپاہیوں کو قتل کیا۔ یا بیچ انسان جو اس کی اپنی دنیا کے باسی تھے۔ اسی کی طرح بولتے اور گیت گاتے تھے۔ اسی کے انسا دماغ رکھتے تھے۔ لیکن جنگ میں لڑتے سے دشمن کی تلوار سے اس کے ہاتھوں کی انگلیاں قلم ہو گئیں۔ کلا کار کی حیثیت سے انسان کا ہاتھ اس کے لیے بہت بڑی علامت تھی۔ انگلیاں جو قرض کی مدد راؤں کے درجہ کا ثبات کا مظاہرہ کرتی تھیں جو مکان بھرتی تھیں، باغوں کو سیجی تھیں، نالسری سجاتی تھیں۔ غفلت تحقیق کر بیچے کو سلاتی تھیں۔ آرتی کے لیے کدم کے تاریخی قبول تھیں اور دوسری حقیقت یہ تھی کہ تیرگری کرتی تھیں۔ میز کے ٹھالتی تھیں۔ دوسرے انسانوں کا اسی گرفت سے کلا ڈھونڈتے تھے۔

(۱۱۹-۱۱۸)

اب یہ بات دیکھی جاسکتی ہے کہ بلوؤں میں عام لوگوں نے عام لوگوں کو کیسے مارا اور ان بلوؤں میں رلیف کا کام کرتے ہوئے کہاں سہری شکر اور گوتم زخمی ہوئے اور ایک بار پھر گوتم کی انگلیاں ہی زخمی ہوئیں۔ شاید یہ وقت بھی آنا ہی سخت ہے۔ گوتم نیلمیرے دیکھا تھا کہ اب وہ تصویریں نہیں بنا سکتا اور گوتم کو بھی کچھ ایسی ہی فکر ہے :-

”اس کی ٹائیں تھکے کی انگلیوں پر اب تک پلا سٹر چڑھا ہوا تھا۔ تپتے سہریں میں اپنی تین انگلیاں استعمال کر سکو یا نہیں۔ وہ بعض دفعہ ادا سی سے کہتا تھا۔ ”جسٹیا“ ایک روز اس نے چلا کر کہا۔ ذرا سوج سکتی

ہو کہ اب میں بنا تو کبھی نہیں بنا سکو گا“ (۱۱۸)

قرۃ العین کے سامنے انسانی انگلیوں کی پوری حقیقت ہے۔ کلا کی

انگلیاں ان کی انگلیاں توڑ رہی تھیں لیکن قرۃ العین یہ کہانی لکھنا چاہتی تھیں کیوں کہ دیارِ غیر میں یادوں نے انھیں پریشان کر رکھا تھا وہ اکیلی ہیں اس لیے ڈر رہی ہیں کیوں کہ ڈرتا وہی ہے جو اکیلا ہوتا ہے اور حقیقتیں چڑیلوں کی طرح انھیں گھور رہی ہیں :

”کیا جنمبک بھی ماری گئی ہوئی؟“

”وہ کون ہے؟“ اکلش نے آنکھ کھول کر بڑی بے رحم آواز میں کہا۔ ”جنگ میں انسان نہیں صرف نام رہ جاتے ہیں۔“

لیکن نام کیا ہے؟ یاد۔ چناں چہ ”آگ کا دریا“ میں یادوں کی بڑی اہمیت ہے۔ جیسے دیکھیے : وہ بنجارے کی طرح کندھے پر یادوں کی گھڑی اٹھائے نظر آتا ہے اور ان میں سے کسی کے پاس جدائی کے علاوہ کوئی اور موضوع نہیں ہے، کوئی اور موضوع ہو بھی کیسے سکتا ہے : —

”عراق تھیل کا حاضر موضوع تھا۔ گوتم نیلمبر نے بھی اس روانیت کو قائم رکھا۔ عراق کے علاوہ اور کون سا موضوع وہ اپنے لیے منتخب کر سکتا تھا؟“ (۱۶۱)

لیکن جدائی کوئی اکہر موضوع نہیں ہے۔ اس لیے سوال یہ ہے کہ کہانی کہاں سے شروع کی جائے : —

”داستان گوئی کے مختلف طریقے ہوتے ہیں۔ میری سمجھ میں ایک طریقہ بھی نہیں آ رہا ہے۔ کون کردار زیادہ اہم ہیں۔ قصہ شروع کہاں سے ہوتا۔ جی ہاں قصہ شروع کہاں سے ہوتا۔ کلا ٹمکس کہاں ہوتی۔ ہیروئن کون ہوتی اور اس کا انجام کیا ہوتا چاہیے تھا۔ ہیرو کون تھا۔ اس داستان کو سننے والا کون ہے اور سننا دینے والا کون۔ میزائٹر بجائی کمال ایک زمانہ میں کہا کرتا تھا کہ ایک دی بیٹھ کر وہ یہ تب دھڑک رہے گا۔ کمال اب تک کچھ بھی دھڑک نہیں کر پایا۔“

بھیر جھپا بیا جی سے تو چھپنے کوں تبارے ؟

چھپا بیا جی کے کچھ پوچھنا اس لیے مشکل ہے وہ مسلم لیگی چھپا بیا جی پاکستان نہیں گئی۔ وہ تو مراد آباد کے کٹ گھر میں اپنے چا ابا کے ساتھ رہ رہی ہے :-
یہ کمال نے وزیرستان کی طرف اسناڑا کیا۔

”ہم ہی لوگ بھیر ؟“ چھپا نے اس کے ساتھ چلتے ہوئے جواب دیا یہ یہیں چھپتے ہیں اور یہیں مرنے کے — اس نے کچھ توقف کے بعد اصرافہ کیا۔ (۴۴)

یہ وہی چھپا احمد ہے جو کماں وغیرہ سے پاکستان کے لیے لڑ جایا کرتی تھی۔ یہ وہی چھپا احمد ہے جو لندن کے شراب خانوں میں بہک جایا کرتی تھی۔ دوسروں کے منگیتروں کو تہیا لینا جس کا شغل تھا لیکن کٹ گھر میں وہ پردہ کر رہی ہے :-
”ہم اب تک اس محلہ میں سخت پردہ کرتے ہیں۔

ورنہ چا ابا کو صدمہ حوالہ مخواہ ہوگا۔ اس لیے بوجہ پردہ کے ہم کو اسٹیشن تک چھوڑنے نہیں جاسکتے“ (۴۵)
یہ چھپا پاکستان جانے کا فیصلہ کر چکی تھی کیوں کہ اس کے سامنے دو دنیا کی تھیں:

”ایک طرف یہ لوگ تھے۔ ان کے دل و دماغ ان کے تصورات، ان کی خد و خہد۔ مگر یہاں مستقبل بے حد مبہم تھا۔ دوسری طرف سکون تھا اور حفاظت ذاتی ستر — دوسروں کے لیے صبر کیوں سوچوں۔ دوسروں نے مجھے کیا دیا۔ چنانچہ — اس نے تفصیل سے سوچا شروع کیا — میں غامبر رضا سے شادی کر کے پاکستان چلی جاؤں گی۔ کتنی آسان بات تھی۔۔۔ مگر یہ لوگ نہایت یاد آئیں گے۔“

(۴۵۶ ۴۵۵)

یاد آنے والے لوگ چلے گئے۔ مگر وہ نہیں گئی۔ اس نے بے حد مبہم مستقبل کو سکون اور حفاظت اور ذاتی ستر پر ترجیح دی۔ چھپا جو دوسروں کے بارے میں سوچنے کی قائل ہی نہیں تھی وہ چا ابا کے خیال سے پردہ کر رہی تھی۔ وہ

یادوں کے غدا بے سنے بچنے کے لیے ہیں رہ گئی۔ وہ جہشید پور، علی گڑھ، جبل پور اور
روڑکیلا کے ہندوستان میں رہ گئی۔ ذاتی مسرت، حفاظت اور سکون کا پلا بلیکا
پڑ گیا۔ لیکن کمال رضا جو پاکستان کے خلاف تھا وہ موقع اور سیکورٹی کی تلاش
میں پاکستان چل گیا۔ قرۃ العین بھی پاکستان گئیں۔ حالانکہ ان دونوں کا خیال تھا
کہ ہندوستان کے اصلی باشندے نہ "گلفستان" میں رہتے ہیں اور نہ "سنگھاڑے"
والی کوکھی میں : —

" ایک سیاسی پارٹی کا کہنا تھا کہ مسلمان علحدہ قوم
ہیں۔ ان کی روایات کے ڈاڈا کے مشرق وسطیٰ سے
ملے ہیں۔ ہندوستان سے انھیں کوئی مطلب نہیں۔
دوسری سیاسی پارٹی کا کہنا تھا کہ اس ملک کی اصلی
قوم ہندو ہیں۔ مسلمان غیر ملکی ہیں۔ گلفستان کے
سناگورد بسنے میں رہنے والی میرا دیہ کی قوم اور ام دیا
سے اس مسئلے پر کبھی دے نہ اڈے نہ ملی کہ ہندوستان
کے اصلی باشندے کس قسم کے ہیں۔ اس مسئلے پر تنہا رہی
کیا نہ اڈے دھے " (۳۳۶)

خود قرۃ العین ایسا گھبراہٹ میں کہ قمرن اور رم ویلے سے اجازت لیے بغیر
پاکستان چلی گئیں۔ حالاں کہ : —

" نرسات کی وجہ سے سرحد کی کایٹ بھید
چوڑا ہو گیا تھا۔ سور ندی کے پاٹ سے بھی زیادہ
چوڑا... " (۱۰)

لیکن قرۃ العین اس دریا کو تیر گئیں اور پھر چلی گئیں : —
" میں کیا کر سکتا ہوں اگر — گوتم نے گھبرا کر
مات مانا تھا ہی " اگر میرے لیے منظر میں حور دھے میرے
چاروں طرف حور دھے۔ میں اپنے سارے حور کا کفارہ
کیسے طرح ادا کروں گا " (۴۹)

اور چونکہ وہ اتنے خون کا تھارہ ادا کرنے کو تیار نہیں اس لیے وہ پاکستان پہلی گئیں لیکن وہ جس گھاٹ لگیں وہ پنجاب، بنگال یا سندھ نہیں تھا۔ پنجاب، سندھ، گجرات، مراٹھا، دراوڑ، اٹکل، بنگو، وندھ، ہماچل، مینا، گڈگا۔ جی نہیں وہ پاکستان تھا۔ چناں چہ : —

”گوشتم رے دھیرے رے کورنے میں جا کر ایک تار
کا صاف تیل اٹھایا“ محمد رے اس کے متعلق باتیں کرو۔
میں لکھوں گا۔ — میں اپنی کتاب کا دوسرا باب لکھوں گا۔
”لیکن تمہاری کتاب کا آخری باب کون لکھے گا؟“

”سارے میں تار لیج کا اتھا کا سندھ رہے جس میں
ہم اور تم بہتوں کی طرح ڈل رہے ہیں۔ محمد رے پہلے
جو کچھ ہوا اس کی دیکھ ڈالو کی محمد رے یہ نہیں۔ بتاؤ
میں کیا لکھوں؟“ گوشتم رے پوچھا۔ (۵۰)

مجھے نہیں معلوم کہ گوتم نیلبروت نے کیا لکھا کہ مگر مجھے معلوم ہے
کہ قرۃ العین حیدر نے آگ کا دیا لکھا۔ جدائی نے ان سے یہ داستان کھوائی:
”دفعۃً اس کی سمجھ میں اس کا مطلب آگیا۔ محبت
ذرا اصل مراقبہ کرتے ہیں۔“ (۳۳۳)

ہندوستان کے جدا ہونے کے بعد معلوم ہوا کہ ہندوستان کے جدا ہونا
تو موت ہے۔ اس لیے واپسی کا چکر شروع ہو گیا۔
”میں نے آج تک تمہارا پس منظر نہیں
دیکھا۔“

”اجبھی بات رہے یا بڑی؟“
”نہ نہ نہیں۔ مگر ہمیں اپنے پس منظر سے وفادار
رہنا چاہیے جو شاید تم نہیں رہیں۔“
”نہ نہ غلط رہے“ چمپا نے سرخ ہوتے ہوئے
کہا۔ ”میں جانا چاہتی ہوں مگر کوئی رلے جا رہے والا“

نہیں ملتا۔“

(۶۲۱) اس کتاب کے کچھ ورق ایسے۔ کمال رضا پاکستان سے چند دنوں کے لیے آیا۔ جیلہ سے مراد آباد میں ملا اور اس نے بڑی بے رحمی سے ایک سوال بیا کہ اب اس کا ارادہ کیا ہے۔ چپانے کہا: —

”میں بالآخر سارے جا رہی ہوں۔ تم کو یاد رہے
میں نے کہیں کے کیا رکے بوڑھے ہاؤس میں تم سے کہتا
تھا۔ میں قابض ہونا چاہتی ہوں۔ کوئی دے جا رہے قالہ
نہیں ملتا۔ اب میں نے دیکھا کہ کیسی دوسروں کے ساتھ ہمارا
ڈھونڈنا کیس قدر ترست خفاقت تھی۔ میں خود بھی
نارے لڑتی ہوں۔ جا رہے ہوں میرے آبائی شہر کا نام
کیا ہے؟“

”شولوری“

”ہاں۔ مسرت کا شہر۔ وہ بھی ایک بڑا ایک روز
واقعاً مسرت کا شہر بنے گا۔ اس ملک کو دکھ کا
گڑھ یا مسرت کا گھر بنا مایوس رہے اپنے ہاتھ میں رہے۔
مجھے دوسروں سے کیا قصبت —؟“ اس نے اپنے ہاتھ
کھول کر انہیں غور سے دیکھ کر فرمایا کہ ہاتھ،
آرٹھیٹ یا لکیمٹ کے ہاتھ؟ نہیں یہ صرف ایک
عام اوسط درجے کی دھیر نرکی کے ہاتھ ہیں حوات کام
کرتا چاہتی رہے۔“ وہ خاموش ہو گئی۔

”کمال —!“ کچھ دیر بعد اس نے کہا ”مسلمانوں
کو بیتان سے نہیں خانا چاہیے۔ تم کیوں نہیں دیکھتے
کہ یہ شہر آباد ہوا تو —“ (۵۳-۵۴)

ایک ذرا اور آگے چلیے۔

بچے خور میں نرکھا کی مہوار کا حمار رح دکھا تھا۔

نیچے آنگن میں پانی کی چھوٹی سی شفاف جھیل بن گئی تھی۔

”یہ میڑا جمل محل رہے“ خیمیا نے آہستہ سے کہا۔

یہاں میڑے آسٹوں کا پانی بہتا رہے ”دالان میں

لڑکیوں کے دکھانی دوپٹے لٹھرائے۔ ایک لڑکی

نے جو شاید صرسم تھی میڑا کا گیت شروع کر دیا۔ ”میں

ایک عام اوسط درجہ کی لڑکی ہوں“ خیمیا کہتی رہی

اگر میں خدا کا خاص الخاص بندہ ہوتی۔ میرا مٹا پائی

سینٹ صوفیہ۔ تو میڑے زخموں کے نیشان نظر آتے۔

میڑا لبادہ میڑے مقدس خون سے سرخ ہوتا۔

میڑے خاتمہ میں مینیں گڑی ہوتیں۔ میڑے سر

کے گرد نور کا ہالہ ہوتا۔ مجھے دین کے بیاہنے اور سناپ

کے پیار سے بھجوا دئے گئے ہوتے لیکن میں محض خیمیا خدا

میں۔ میڑے زخم کیسے کو نظر نہیں آ سکتے۔ کیونکہ

میڑے شہنائی بھی میڑے طرح زخمی ہیں۔

لوگ مسکین رہے کہ مجھ پر ہنستے بھی ہوں۔ خب کہ سینٹ

صوفیہ کی پرنسپس کی جاتی رہے۔“

(۵۵)

یہ طے کرنا مشکل ہے کہ یہ قرۃ العین کی آواز ہے یا چپاکی۔ چپا قرۃ العین

ہی کا ایک اور وجود ہے قرۃ العین کے لیے اس سے بچھڑانا ناممکن ہے اس لیے:

”وہا جواب تک بڑے صبر و ضبط اور ذہنی سکون

کی زندگی گزار رہا تھا اسے اب سر جوڑ کے گھاٹ پر

بنیعی لڑکی یاد آ جاتی جس نے کیشری ساری بیٹیں رکھی

تھی۔ اس کا جی چاہتا کہ اوردھیا والیں لوٹ کر اسے

(۳۶-۳۷)

تلاش کرے۔“

اس کیسری ساری والی لڑکی کی طرح گوتم نیلمبروت کو اپنا گھر بھی

یاد آ رہا ہے:

”نشاوستی میں اس کا سہم منزند مکان تھا جس
 کے ترآمد دے کے چوبی تھمبون بزرگین لقس در گار
 دینے دتھے۔ اس سترک نیراس کا مکان سب سے اوجھا
 تھا۔“ (۱۳)

یہ سہ منزل مکان تو گوتم میلبر کا ہے لیکن یہ خود قرۃ العین کا مکان بھی
 ہو سکتا ہے اس لیے کسی اجنبی دیار میں رہنا ناممکن ہو گیا: —

”ہوا میں کچی کلیوں کی سترک سترک زخمی تھی۔ قدم
 کے جھبڈ میں صوبہ بھر تھیں۔ اس کا رخ تھا۔ کھینچ کی
 صد بڑ بڑ دھانے، ادیر کیا بیڑ۔ دیوار سے کھینچ کی عزتیں
 ادھر سے ادھر آخا رہی تھیں۔ اس کو کے حلوں میں
 جگہ جگہ دیو استکان اور دیو گرہ سے دتھے۔ گوتم، ان پر
 بھول چڑھاتا، آستید دے کرتا رہا تھا۔“ (۱۴)

لیکن واپسی میں صدیاں گئی گئیں! وہ ابوالمنصور کمال الدین ہو کر
 ما اور: —

”سارے مٹھوں میں گیا حوایم جموں سو سال قبل
 بیناں تسکرا جا رہا۔ کے جیلوں دے قائم رکھے تھے نشاوستی
 کے کھنڈ دوں میں گھر ما حہار دن میں ابو دینے دتھے
 اور رات میں جیگا دڑیں اڑے بڑ بھلیاں تھیں۔ ایک روز
 اس میں کھنڈ رور میں بچھڑا اور سہ ہتیروں کا ایک بہت
 بڑا سار دھڑ آیا۔ وہ حویرت اور اشتیاق کے ساتھ
 اس عمارت کے اندر گیا۔ اس کے سار کے سہرور میں
 گھوما۔ یہ جا رہے کیں کامکاں رہے ہوگا۔ کہاں
 دے سوچا۔“

ایک دنیہا تھی دے بتایا۔ ”اسی ترھن زر سرور میں
 خولی دے۔ بیکھن دے شے ہن کی فادڑ ترھن

بروقت آہٹ رہے۔ ان کا لڑکا بڑا و دو ان رہا، (۱۸۷۱)
 یہ آدمی نہ تو کمال رضا ہے نہ گوتم نیلمبر، یہ تو بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین
 ہے جو پچاس سال ادھر عراق سے ہند آیا تھا (۱۹۰۹)، لیکن یہاں آکر وہ گوتم نیلمبر بن
 گیا۔ اس نے تلوار کھول دی اور :-

”اس دے آنکڑائی لی اور اٹھ کھڑا اٹھوا۔ کمال الدین
 — اس دے آ رہے آپ دے کہا۔ معلوم الیسا اٹھتا رہے
 جیسے کبیر کا صاحب تمہیں واپس بلا رہا ہے۔
 اس دے دوا رہا گھاٹ کا رخ کیا اور گنگا عبور کر کے
 کبیر کے کٹھ میں واپس جا پہنچا۔“ (۱۹۰۸)

کمال الدین وہیں رہے ہوئے فرشتے پر بیٹھ گیا اور
 کرگھے کی آواز سننے لگا۔ ہتھ کتھیں نہ جا رہے تھیں
 کتھیں نہ جا رہے۔ وہ یہاں دے کتھان جا سکتا تھا۔
 دھیلی پرست کا ناطہ تو بہت گہرا اٹھتا رہے وفا کا
 مطلب اس کی سمجھ میں اب آیا۔ وفا کا راستہ تو اسے
 جہنما ہی دے سمجھایا تھا۔ وہ کبیر کے ساتھ ایسے تھنا
 جیسے گنگا کے جھرم میں جہنما ہی تھنی تھیں اور جہنما اس
 کے ساتھ ساتھ اس طرح تھی جیسے سنگم کے ساتھ سرسوتی
 حوٹا دی آنکھوں کو نظر نہیں آتی۔“ (۱۹۲۱)

اور جب عراق کے اس ابوالمنصور کمال الدین نے بنگال کے لوگوں سے نظام
 ”داکو کی ایک عجیب و غریب نعت سنی تو وہ خود بھی بچھن کانے لگا:

اگر محمد ادرار جہنم نہ لیتے
 تو اللہ کی حکومت تیرا کٹ میں قائم نہ ہوتی
 جے ہر ملک لگری اور سارے اولیاء اور بی بی فاطمہ
 کی جونسار دے جٹ کی مانتا تھیں
 جے ہوا ترمیں ہمالہ کی جس دے قد مون میں ساری

اِذْ هَرَقَ دَمَهُ يَدَا يَافَا، كَوْنِي دُوسَرَا اَلنَّسَانُ تَحَا۔ يَدَا
 كَوْنِي مَخْتَلَفُ اَلنَّسَانُ تَحَا جَوَابَا لُوں كِي لُئِيں اُور ڈاڑھی بڑھا دے
 خَار حَا رَنے كَا تَمَامِد بَا دَرھے تَحَا تَحَا مِیں اَكْتَا ذَا رَلِے
 دَلِيسُو نَعَمَّ اِلَا نُب رَحَا تَحَا — اِبُو اَلْمَنْصُور كَمَال اَلدِّين
 بَگَا دَلِے كَا نَا تَسَدَا تَحَا۔ بَگَا لِي تَحَا۔“ (۱۹۹)

یہ ابوالمنصور کمال الدین جب شیر شاہ کے سپاہیوں کے ہاتھوں مارا گیا تو
 ابوالمنشور بن کر پیدا ہوا جسے ہم نے کمپنی کے زمانے میں ایشیے کی ناؤ دیکھتے دیکھا
 اور پھر یہ وہ ابوالمنشور بن کر پیدا ہوا جو ایک بنگالی کسان تھا۔ اور جو رزق
 کی تلاش میں کلکتہ جا رہا تھا اور جو ایک چھوٹے سے اسٹیشن پر مگر گیا۔ یہ ۱۹۴۳ء
 کی بات ہے اس کی بیوی روزی تھی اور: —

”سینکھوؤں دے دُرَمِیَان اَسُوں دے بنگالی مِیں تَبَا یَا کَا
 وَہ اُور اَسُوں دے بَنِیَان اِبُو اَلْمَنْصُور رَزَق ڈھنڈا ڈھنڈے کَلکتہ
 جَا دَرھے دَرھے“ (۲۰۰)

اس بات کو دُنیان میں رکھیے کہ ابوالمنشور کی بیوی نے بنگالی میں تَبَا یَا کہ
 وہ کَلکتہ جا رہے تھے۔ یہ بات اہم اس لیے ہے کہ ابھی کوئی چھ سات سو برس پہلے
 بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین اپنی چپاوتی کو عربی فارسی پڑھانے کے بارے
 میں سوچا کرتا تھا: —

”مِیں تَم کَر عَرَبی فَا رَسی بڑھاؤں گا۔ وَہ دَفْعَا جَہَنِب
 کَر سُرُخ ہو گئی۔ کَمَال دے اُسے تَبْتَم دے سَا تَحَا غُور دے
 دَلِکھا۔“ مَگَر تَم عَرَبی لُوتی عَجِیب مَسْخَری لَگ گئی۔ نَہِیں
 کھائی تَم حِیمَا دتی ہی رَہو۔“ (۲۰۲)

چناں پہ چپاوتی تو چپاوتی ہی رہی۔ ابوالمنصور کمال الدین البتہ بدلا۔
 اتنا بدلا کہ ابوالمنشور بن گیا اور عربی فارسی زبانوں کو بالکل ہی بھول گیا۔ یہ
 دونوں زبانیں اس کے لیے اجنبی بن گئیں کیوں کہ اب وہ بغداد کا نہیں تھا،
 بنگال کا تھا۔ لیکن یہ چپاوتی بہت عجیب و غریب کر دار ہے۔ یہ لُس سے لُس

نہیں ہوتی۔ یہی گوتم نیلمبر کی چمپ ہے، یہی ابوالمنصور کی چمپاوتی ہے، یہی
 نیلمبرت اور نواب کمال رضا عرف نواب کمں کی چمپاوتی ہے اور تھری گلفشان
 اور لندن کے شراب خانوں، اور بنارس کے مینیٹ کالج اور مراد آباد کے ٹکٹ گھر
 کی چمپا یا چمپا احمد یا چمپا باجی ہے۔ اس سے ہماری ملاقات جگہ جگہ ہوتی ہے۔
 گوتم اور کمال کی طرح چمپا بھی ایک مسلسل کردار ہے، اسی لیے کبھی کبھی سیٹ
 کرنا مشکل ہو جاتا ہے کہ یہ ہندو ہے یا مسلمان۔ چمپک اور چمپاوتی تو یقیناً
 ہندو ہیں۔ چمپا احمد مسلمان ہے۔ لیکن چمپا باجی، چمپا باجی تو لکھنؤ ہے نہ ہندو
 ہے نہ مسلمان۔ جب وہ گوتم نیلمبرت سے رخصت ہوتے وقت کہتی ہے :
 ” ہمارے شہر کا دستور ہے۔ دعا دیتے وقت نیا
 کپڑے پہنتے ہیں۔ سوار کے غیم حشر کھڑا کوئی اور غم نہ
 دے۔“

(۲۵۸)

تو یہ شیوہ معلوم ہوتی ہے۔ پھر اسی جگہ کو جب ہم ایک فقیرنی کی زبان سے
 سنتے ہیں تو ہمارے رونگے ٹکڑے ہو جاتے ہیں :

” دفعتاً کو چوٹا دے بکا دا۔ ارے سار منے دے
 ہٹتی نہیں بوڑھیا کا زہے اپنی جان کی لاگو ہوت ہو۔
 اس دے ناگین کھینچ کر فٹن روک لی۔ ایک ٹرھیا دلانی میں
 لپٹی ہوئی نسا منے آگئی اور اس دے ہاتھ بھیل کر میکا نکئی
 انداز میں آئے فقیر دے دھرا دے شروع کر دیے۔
 جناب امیر کا صندوق۔ حذر استہیں سوار کے غیم حشر
 کے کوئی اور غم نہ دے۔“

(۲۵۸)

اس بوڑھی فقیرنی کو دیکھ کر یہ کون سوچ سکتا تھا کہ یہ وہی چمپا ہے جس
 کی سواری ابھی کچھ سال پہلے لکھنؤ میں اس شان سے نظر آئی تھی :
 ” سکھیاں دے گنبد پر سنہری کلس سجا رہے اور
 شوخ و شنگ سنہری جین کا چٹکا بکڑے ساتھ ساتھ
 بھاگ رہی تھی۔ کناروں کی دریاں سورج رنگ کی ہیں

اور ان کی سُرُخ نگڑیوں پر مچھلی کے طلائی نشان بنے ہیں
ان کے ہاتھوں میں چاندی کی موٹے والی لٹھیاں تھیں۔
یہ اپنے وقت کی حسین ترین لڑکی جیما کی سہیلیاں تھیں۔

(۲۴۵)

ظاہر ہے کہ کوئی اس چپا کو اس بوڑھی فقیرنی کے روپ میں نہیں پہچان
سکتا۔ گوتم نے بھی نہیں پہچانا۔ وہ تو صرف آنا سوچ سکا کہ:
”کھنڈ کیا بوڑھوں کا سنہرے۔ یہاں کے جوان
کہاں چلے گئے؟“

(۲۴۸)

ارے بھئی گوتم نیلمبردت صاحب یہاں کے جوان تو آزادی کی لڑائی میں
لڑتے ہوئے مارے گئے اور اب جو ہم چونک کر اس بوڑھی فقیرنی کو دیکھتے ہیں
تو ہم اسے پہچان لیتے ہیں۔ یہ تو امبا پانی، چپک اور چپاوتی کی کہانی کی ایک
کڑی ہے۔ ہمارے ساتھ ہی ساتھ گوتم نیلمبردت میں بھی صدیوں کی آنکھ
کھل جاتی ہے۔ وہ گوتم نیلمبردت بن جاتا ہے اور اس فقیرنی کو پہچان لیتا ہے:
”فقیرنی اسی طرح آنکھیں بند کیے کھڑی دھڑاتی

رہی۔ خدا سوار سے غم حسیں کے اور کوئی غم نہ دے ایک
ٹکا۔ ایک ٹکا۔۔۔ سلیم بردت چونک پڑے۔ یہ آواز جانی
نہیں جانی تھی۔ یہ آواز سینگڑوں ہزاروں نرس کا سفر طے
کرتی ان کے کانوں تک پہنچ رہی تھی۔ اس آواز نے نڑی
حو بصورت نائیں کی تھیں۔ رگ سناڑے تھے۔ فقیرنی کے
تھے۔۔۔ بڑھیا کو نیلمبردت نے پہچانا۔ بڑھیا جیما
تھی۔ سلیم بردت نے ایک نام بھیجے مگر نظر دالے۔
جیما سڑک کے کنارے دلائی میں لپٹی کھڑی ان کا
دیا ہوا روئیہ لیمپ کی روشنی میں الٹ بلیک سر دیکھ
رہی تھی جیسے اس کو اپنی آنکھوں پر بغیر نہ آتا ہو۔
اس کے بال چاندی کی طرح چمک رہے تھے اور اس

کے چہرے پر ان گنت جھڑپاں تھیں۔ اس کی دلائی میں
 جانا بیوند لگے تھے کہ نہیں کہیں پر تو کھرو اور ہنت
 لگی رہ گئی تھی جس کے تار نکلے ہوئے تھے۔ انہوں نے
 فیسن کے کستور سے پیٹھ لگا کر آنکھیں بند کر لیں۔ کیوں
 کہ گوتم نیلمبر نے ویشالی کی امبا یالی کو پالیا تھا۔ (۲۸۰-۲۷۸)
 ویشالی کی امبا یالی کے بارے میں صدیوں پہلے برہمن طالب علم گوتم نیلمبر
 نے اپنے ایک دوست ہری شکر سے سوال کیا تھا۔ یہ ایک بھیا تک رات کی
 صبح کی بات ہے :

”اس ذات کو گوتم کو عجیب عجیب خواب نظر آئے۔
 مندر کی کوٹھری میں سے نکل کر چند سی دیہی اپنی گوری
 کے روت میں جھن جھن کرتی باہر آئیں۔ بھرہ کیسری
 سادری والی لڑکی میں تبدیل ہوئیں۔ اس کے بعد ان کی
 شکل بھر مختلف نظر آئی۔ پہلے وہ دلہن بنیں۔ سنی
 کے روت میں منہا دیو سے ان کا بیاہ ہوا۔ پھر نل کی
 نل میں ایک بوڑھی عورت درگا سے بھی زیادہ جواک
 آتی پالتی مادر سے اس کے سر ہانے آن کر بھی اور در
 زور سے دد دے لگی۔ میڑی نماں میڑی نماں۔ گوتم نے
 لرز کر کہا۔ لیکن بوڑھی عورت نے دانت بکوش کر جواب
 دیا۔ تمیں شہبازی نماں شہباز۔ اور تمیں ویشالی کی۔ (۲۷۶)
 جملہ پورا نہیں ہوا۔ گوتم کی آنکھ کھل گئی۔ یہ جملہ ادھورا دوتار رہا :
 ”منہ اندھیر سے جب شکر کی آنکھ کھلی اس وقت
 گوتم چند ی یا کھ میں مصروف تھا۔ — دقتا گوتم نے
 اس سے پوچھا۔ ”ویشالی میڑ کوں رہتا تھا۔“
 ”تمیں ویشالی کی کیسی منہیلا سے واقف نہیں؟“
 شکر نے بڑت سے نہیدگی سے سر ہلا کر جواب دیا۔ (۲۷۸)

بات پھر ادھوری رہ گئی۔ مگر :

”خَلِیْقَہٗ خَلِیْقَہٗ دَعْتَا دُکَّ کَرَسْکَر دِنے گوتم کو فخرِ طِب
کیا۔۔۔“ بھائی گوتم۔ ولایتِالی کی اُمّا نالی عقی۔ گوتمیک
اور سبھاتا اور سند بالا سب ایک ہیں۔ آ رہے دھڑ کو
انتشار سے محفوظ رکھو۔“ (۲۲۹)

چنانچہ جب بہت آگے جا کر قرۃ العین ایک معصوم سا جملہ کہتی ہیں کہ
گوتم نیلمبر نے ویشالی کی امپا پالی کو پالیا تھا۔ تو یہ جملہ اس ایک لمحہ کو ہندوستان
کی تاریخ کی ہزار صدیوں سے جوڑ دیتا ہے اور آگ کا دریا، خود اپنے آغاز
کی دیوار گرا کر ماضی میں دور تک رینگ جاتا ہے۔ یہی اس کتاب کی جادوگری
ہے اور شاید قرۃ العین ہی کیونکیٹ بھی کرنا چاہتی ہیں کہ ناموں سے کچھ
نہیں ہوتا۔ چمپک اور سبھاتا اور سند بالا سب ایک ہیں۔ گوتم نیلمبر، ابوالمنصور
کمال الدین، ابوالمنشیر، نواب کمں، گوتم نیلمبر دت، کمال رضا اور گوتم۔
یہ سب ایک ہیں اور اسی لیے ہزاروں برس کی یہ کہانی دراصل اسی گوتم نیلمبر کو
کی کہانی ہے جو سر جو کو پا کر کے شہر وستی جا رہا تھا۔ اس لیے کمال رضا کی
کہانی گوتم نیلمبر کی کہانی سے الگ کر کے دیکھنا صحیح نہیں ہے کیوں کہ یوں گوتم
نیلمبر ہی گم ہو جائے گا اور اسی لیے یہ بات اہم نہیں رہ جاتی کہ چمپا پالی ہندو ہے
یا مسلمان۔ چمپا پالی تو ویشالی کی امپا پالی ہے۔ چمپا پالی تو ایودھیا کی چمپک
ہے۔ اور چمپا پالی تو ہمارا اور آپ کا اور ہمارے اور آپ کے بزرگوں اور ان
کے بزرگوں کا لکھنؤ ہے اور بستیوں ہندو یا مسلمان نہیں ہوتیں۔ آپ کہہ سکتے
ہیں کہ غم حسین کا ذکر کرنے والی چمپا ہندو کیسے ہو سکتی ہے۔ لیکن آپ کا یہ
خیال صحیح نہیں ہے۔

”سید طہین آباد کے امام بارگاہ میں آٹھویں کی مجلس
کے بعد ایک عیسائی فقیر نے جتنبا کا ذکر کر کے کہا۔
”مٹیا، مٹلا دکنے نام پر ایک ٹیل دیں جا رہیے“ (۲۳۵)
آپ کا خیال صحیح نہیں ہے کیوں کہ :

” زَادَهَا خَيْرُنْ دِنے تڑی کو فٹ کے ساقوں کو
 دیکھا۔ نَسْتِیہ نرائن کے فقیران کے دوار تڑ کھڑے
 رتھے اور ان کے ناپس اٹھیں دینے کے لیے کچھ نہ تھا۔
 اچھی فصل کی دیسی کستی کے کھن گارنے دارے یہ
 مُسَلَمَان فقیر گاؤں گاؤں گھومنا کرتے رتھے۔ صدیوں
 سے یہ فقیر اسی طرح گارتے بجاتے آئے رتھے۔
 گاؤں کی جلد دُور تیں ان کی جھولی میں آٹا اور خاؤں
 ڈالتی تھیں اور ان سے دُعائیں لیتی تھیں۔ یہ ان
 کو اچھے سنگوں کی تائیں بتاتے۔ سانس کے کاٹکے کا آدھے
 مسٹروں سے علاج کرتے۔ ان کے لعیر رسد کی مکمل
 نہایت تھی“

(۲۲۲)

اس لیے تہذیبوں کی کہانی میں مذہب کی کوئی حیثیت نہیں رہ جاتی چپا
 کی چپک بھی ہے اور چپا پا جی بھی، وہ ہندو بھی ہے اور مسلمان بھی: —

” برج کے رہس دھاریوں نے کرشن لیلہ کے
 سوامی تبار کیے۔ جینا زادھاس۔ کھن جینا کو گرتہ
 نے ہر محشی شاہ زمیں عازی الدین خیدر کے رزار
 میں دیکھا جہاں وہ آثار کے شعبہ کے دکھاتی تھی اس
 کے جینا کو حشرات کے درزر گاہِ حضرت عباس
 حارتہ دیکھا۔ مہلوں اور ناعوں میں دیکھا۔ گومتی میں نھر
 تیرتیرتے دیکھا۔ ہر طرف جینا تھی“

(۲۵۱)

اور چوں کہ وہ ہر طرف اور ہر روپ میں تھی اسی لیے وہ پریشان تھی
 اور اسی لیے ایک روز اس نے پروفیسر بنیرجی سے کہا: —

” حضرت میرا سس میرا تیرتیرتے تھی میرا دے دو
 فرمودہ کے سترہ سترہ تیرتیرتے عورت پرین کی کاسن ز گلزار
 اور ستر کے از رنگتے میرے تھی اڑتے ہی تھے جینے

میری دوست لیلہ غفار گوار کے۔ کھیر پیکہ کیا ہوا کہ جب
میں لڑھی تو مجھے پیکہ تیکہ چلا کہ ان سوالوں پر منیر کوئی
حق نہیں کیوں کہ میں مائے پربند سی نہیں لگاتی اور
تپیشور کی آرتی اتار دے کہ دعا کے میری ماں نہاں
تڑھتی تھیں۔ لہذا میری تنہا بیٹ دوسری تھیں میری
وفادار بیاں دوسری تھیں۔ میں نے بینیت کا لہجہ میں ترنگ
کے پیچھے کھڑے ہو کر خس میں گایا تھ لیکن مجھے وہاں
اکثر محسوس تھا کہ مجھے اس ترنگ کے سارے میں
اچنی سمجھا تھا تھ۔ میں تو اسی ملک کی ناسی تھوں۔
اے لیے دوست ملک کہہاں سے لاؤں؟ (۱۶۹)

چپا آنا ہی کہہ کر چپ نہیں ہو گئی۔ اسے اور کئی سوال بھی پریشان
کر رہے ہیں۔

”ایک ایرانی کتاب میں دے ہا تھا گئی جس میں انیسویں
صدی کے مولویوں کے جہاں دکاند کر کے تھا۔
لیکھا تھ، مغل نادنا ہوں اور صوفی اردن نے رام
گھاٹ اور دوسری جگہوں پر مسجدیں بنائیں۔ جب
مندر گروے نت تھی ایک ہوا، جوگی اعلیٰ کے درخت
کے پیچھے مسجد کی گارڈ سے نیچا رہا۔ قاجار علی شاہ
کے عہد میں ہندوؤں نے کھیر اس جگہ پر کھا کر
دوار کے بنا دے کی کوستین کی۔ بڑا فساد رہا۔ فوج کشی
ہوئی۔ فوجی محل کے علما نے جہاں دکاند فتویٰ دیا۔
مجاہدوں کے لشکر بھیجے۔ بڑا خون خرابہ ہوا۔
مولویوں کے لشکر کشی سے پہلے سلطان عالم کو عرضی
کھیجی۔ جو نظم کی صورت میں تھی (یہاں فارسی کی
وہ نظم نقل کی گئی تھی جس میں مولویوں نے لکھا تھا

کہ اگر مندر کی تعبیر رکھو تو سلیحہ کو لشکر اسلحہ کہہ کر اُسے
 عادت و تاج تہذیب و تمدن و آرام و آسائش ہو گا۔ یہ ایک
 علیحدہ بات ہے کہ سلطان عالم و احد علی شاہ نے
 بجائے اس کے کہ وہ عرض داشت پڑھائے دھڑکتے
 اعمقوں نے الٹی مجاہدین کی سرکوبی کے لیے شاہی فوج
 فیض آباد بھیجی اور مجاہدین لڑتے ہوئے سرکاری
 بیٹا ہیوں کے ہاتھوں مار دے گئے یا شہید ہوئے
 اور ایودھیا میں امن قائم ہوا۔ یہ واقعہ ۱۸۵۵ء کا
 ہے۔ — یہ بھی ایک علیحدہ بات ہے کہ سلطان عالم
 کو انگریزوں نے نفعت سے اس لیے اتارا کہ وہ سلطنت
 کا انتظام اچھی طرح نہیں کرتے تھے۔ برطانیہ میں
 کیش سے نفرت کروں۔ انگریزوں سے جنھوں نے میرے
 لیے بے قصور بادشاہ کو معرقل کیا یا اس کا گواہ شاہ
 سے نفرت کروں جو ہندو دیو مالا کا غائب تھا۔ کیش
 اور تاج محل کا سوا ملک بھرتا تھا اور مسلمان مجاہدین
 کو قتل کروا رہا تھا ان مجاہدین سے منسرحوں جو بھرت
 اور نام کے پرامن خور صورت شہر کو ناراض کر رہے
 تھے یا ان ہندو جو گویوں کو مورد الزام ٹھہراؤں، جو
 گھاٹ پیر دوبارہ ہنومان کا مدرسہ بنا چکا ہے
 اور میں کیش کو حق بہ حق خرید کر لے گا (۱۹-۲۰)

گوتم نیلمبر کو تو اس سوال کا جواب مل گیا جو اس نے ویشالی کی امبا
 پائی کے بارے میں ہری شنکر سے کیا تھا۔ لیکن ویشالی کی امبا پائی نے جو
 سوال پروفیسر بنرجی سے کیا اس کا جواب اب تک نہیں دیا گیا ہے
 کیونکہ ہم سب کی گردنیں خود اپنے ضمیر کے بوجھ سے جھکی ہوئی ہیں اور
 ہم مراد آباد کے کٹ گھر محلہ میں پردہ میں بیٹھ جانے والی ویشالی کی امبا

پالی اور ایو دھیا کی چمپ اور ایو انصو رک چمپاوتی اور لکھنؤ کی چمپا
 پائی اور بنارس کی چمپا احمد اور گلفشاں کی چمپا باجی کی طرف دیکھنے کا حوصلہ
 نہیں کر سکتے کہ ہم نے ماضی کے اس پیچہ کو چھوڑ دیا ہے جس نے گوتم نیلمبر کو
 سہارا دیا تھا :

”وقت کا زلیلا پانی کو بہا دے لیے جاتا تھا چاروں
 اور وسعت تھی، لیکن پیچہ کو اپنی گرفت میں رکھ کر اسے
 ایک لفظ کے لیے اپنی حفاظت کا احساس ٹھہرا۔ کیونکہ
 پیچہ جس کا قاصی سے تعلق تھے آرنے والے زمانوں
 میں بھی ایسا ہی رہے گا۔“
 (۱۳۷)

اور چوں کہ ہم نے اس پیچہ کو چھوڑ دیا ہے جس سے ماضی کا تعلق ہے
 اس لیے ہم ہوا میں ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں اور ایک دوسرے کو کالیاں
 دے رہے ہیں اور ایک دوسرے کا گلا کاٹ رہے ہیں اور چمپا کو بہت
 مسلمان مان کر اس کے ساتھ زنا کر رہے ہیں۔ گوتم کمال کو مار رہا ہے اور
 کمال گوتم کے خون کا پیاسا ہے اور دونوں یہ بھول گئے ہیں کہ وہ دراصل
 دو نہیں ہیں ایک ہی ہیں۔ اخبار والے اس اجتماعی خودکشی کو بلوہ کہتے
 ہیں۔ لیکن ماضی سے دراصل نجات نہیں مل سکتی کیوں کہ ماضی سائے کی
 طرح ساتھ لگا ہوا ہے اور اسی کے سائے میں ہم زندہ رہتے ہیں اور اپنی
 تنہائی سے لڑتے ہیں۔ ”رگ وید“ اور ”آگ کا دریا“ کے درمیان صدیاں
 حامل ہیں۔ اور ہم ہی ان صدیوں میں پھیلے ہوئے ہیں۔ ہم ہر محراب اور گنبد
 اور دروازے میں دیکھے جاسکتے ہیں۔ ہم باغوں میں ہوا کے لمس سے جھوم
 جانے والے پتوں میں موجود ہیں یہی پتوں میں دیکھا جاسکتا ہے ہم رنگ میں جن سے مختلف
 عہدوں میں خود ہم نے تصویریں بنائی ہیں۔ انجنا اہم ہیں اور تاج محل
 بھی ہم ہی ہیں۔ چناں چہ جب ہم تیار بھی نہیں ہوتے۔ یہ ماضی ہمار
 کندھے کھینچا کر ہمیں اپنے وجود کا احساس دلاتا ہے اور تنہائی کا احساس
 ختم ہو جاتا ہے : —

چلیے چلیے وہ ایک عورت کے محبت کے سنا دینے
آئے۔ نیکہ ARCHAIC وضع کا تھا۔ نیکہ سرائیکی
کی کھدائی سے اسی سال نیکلا رہے۔ ایک لڑکی کدم
کی ٹہنی جھکا دے درخت کے تنے سے لگی کھڑی تھی۔
سرخ مٹی کی اس مورتی کا سنن غالباً چوتھی صدی قبل
مسیح رہے۔ لڑکی ٹھہرسن کر مین دے ارنے جو پنج ساعی سے
کہتا ہے۔

(۷۷۰)
راشٹر بیتی بھون میں گھومنے والے سیاحوں اور کمال رضا اور انفارمیشن
آفسیہ کماری ارونا کو نہیں معلوم کہ اس مورتی کے کیا معنی ہیں۔ لیکن ہم
لوگوں کو یعنی مجھے اور آپ کو جو ہم بھی ہیں اور گوتم نیلبر بھی، چوتھی صدی
قبل مسیح کی اس مورتی میں بڑی دلچسپی ہے کیونکہ یہ مورتی خود ہماری
بنائی ہوئی ہے۔ یہ ان دنوں کی بات ہے جب ہم گوتم نیلبر ہوا کرتے تھے۔
اور الودھیا کے پردہت کی اس خوبصورت لڑکی سے محبت کیا کرتے تھے۔
جس کا نام چپک تھا:۔

”نیکہ کون جگن دھے“ جنسٹ کے کدم کی ایک
شاخ پر خاتمہ رکھ کر چھٹکتے ہوئے کہا: (۷۹)
”ار دے نیکہ ساد سے کون سہرا دھے“ گوتم نے
ایک تخت پر سڑا کر بلکٹس جھپکا دے ہوئے کہا۔
”کون“ اکلپس نے کہا۔ منہا نبارت کے کوئی نے
یو جھیا۔ تو کون دھے جو کدم کے درخت کی ٹہنی جھکا دے
دھے۔ دیوتا دھے یا لکستہنی یا الیمرا۔ درختوں کے سزار
بہت گہرے غیس تبائی گوتم۔ گوتم نے چوک
کرد و بار کا سنا دینے دیکھا۔

کدم کے نیچے الودھیا کے گھاٹ والی لڑکی کھڑی
تھی۔ (۸۲-۸۳)

”دوسرے دن صبح سویرے وہ تصویر کشی اور
محبت ساری کا سماں لے کر منہ پورے کے باغ کی
سمت روانہ ہو گیا۔ تالاب کے کنارے بیٹھ کر
اس نے بہت سی خوبصورت تصویریں بنائیں اور لگاڑی
سرخ مٹی سے بہت سی مورتیاں گڑھیں اور توڑ
ڈالیں۔“

(۱۰۸-۱۰۷)

”آشتم کے لوگوں میں کاٹا پھرنی شروع ہوئی
— شہر کی جہیز تالاؤں میں جہ میگوئیاں ہو رہی
تھیں۔ گوتم بلیمر کیا آب ناگرت مصوری کر رہے گا۔ کُنا
رہے کُن اس نے ایو دھیا کی کٹاری چمپک کی تصویر بنائی
رہے۔“

(۱۰۸)

”بھیر ایک دن اس نے سدرشن بکشی کا مجسمہ
مکمل کر لیا۔ سدرشن بکشی حو کدم کی لڑائی جھگڑے
درخت کے سے لگی کھڑی تھی۔“

(۱۰۸)

یہ ہے سدرشن بکشی کا وہ مجسمہ جس کے بارے میں ہندوستان
سرکار کی انفارمیشن آفیسر کماری اروما اور ماہرین آثار قدیمہ کچھ نہیں
جانتے وہ اسے صرف ایک ARCHAIC وضع کا مجسمہ کہہ کر اس
پر بحث کرنے لگتے ہیں اور اس بحث میں کمال کی محرومی کا ہمیں پوری
طرح احساس بھی نہیں ہونے پاتا: —

”درب اور اردب، اور بھاؤ اور بھاؤ کے متعلق
وہ جو کچھ خاتما آت رہے ہیں اسے کہنے کا
اس نے سارے علم کا آٹ اسے کوئی فائدہ نہیں کمال
نے سوجھا اس حیرت انگیز مورتی کے پاس اس کے
لیے کوئی پیغام نہیں رہے۔“

”— تمہیں یہ مجسمہ اچھا لگتا یا تمہارے

انسٹائل کو ترجیح دے دے گا، ڈاکٹر موصوف نے مڑ
کر حکمال سے پوچھا۔

”بہو کسٹم ما بیری بقاتی کم حیت (کوئی کوئی
رشتہ اچھی نہیں لگتی) میں جمالیات اور مابعد الطبیعات
کی مونٹگامریاں کرنے سے قاصر ہوں، اس کی آواز کی
بے نیالہ تلخی اور اسی نے سب کو جوں کا دیا۔
”یہ کمیونٹی ہے“ ڈاکٹر اسٹیوارٹ نے
دھڑکیا۔

اس کے سرسٹیشن کی وجہ کیا ہو سکتی ہے۔ کماری
ارونا نے سوچا جو امریکی سے نفسیات میں ڈاکٹر ٹیٹ
کر کے آئی تھیں۔

(۷۷۲-۷۷۱)

المیہ یہ ہے کہ خود اسی کی بنائی ہوئی ایک مورتی اب کچھ کمیونٹی نہیں کر رہی
ہے ڈاکٹر اسٹیوارٹ اسے کمیونٹی سمجھ لیتے ہیں اور انفارمیشن آفیسر کماری ارونا
اس کا نفسیات تجزیہ کرنا چاہتی ہیں کیوں کہ وہ امریکہ سے نفسیات میں ڈاکٹر ٹیٹ
کر کے آئی ہیں۔ جی ہاں، کیوں کہ وہ ڈاکٹر ٹیٹ کر کے آئی ہیں۔ یہ کیوں کہ کس تیر
بہو وہ لفظ ہے اور سامنے ایک چوہترے پر رکھی ہوئی سدرشن پیشی کی مورتی
کماری ارونا کو گھڑک بھی نہیں سکتی کیوں کہ اب وہ صرف

ARCHAIC

وضع کی ایک مورتی ہے۔ کیوں کہ اب وہ چپک نہیں ہے جیسے دیکھ کر گوتم چونک
پڑا تھا۔ یہ سب آخر ہو کیسے گیا۔ ہمیں تو اپنی تہذیب کے تسلسل پر بڑا ناز
ہے۔ ہمیں اگر یہ یاد رہے کہ اب سے کوئی دو سو اور سو ہزار برس پہلے یوڈھیا
کی چپک نے کیسری ساری ہیں رکھی تھی اور کدم کی ایک پہنی جھکاے
درخت کے تنے سے لگی کھڑی تھی اور گوتم نے اس کی مورتی بنائی تھی۔
اور اس نے جاتے سے گوتم کو جگا کر برنام نہیں کیا تھا۔ تو ہم یہ کیسے بھول جاتے
ہیں کہ وہ چپک مراد آباد کے ایک محلے کٹ تھر میں رہ رہی ہے اور بنارس
جانے کا ارادہ کر رہی ہے۔ کیا آج کوئی گوتم نیلمبر نہیں جو ایک ویران

حوٹی کی چوکھٹ سے ٹک کر کھڑی ہونے والی اس چمپک کی مورتی بنائے؟
 کیا آج کوئی نیلمبر نہیں جو دلانی اوڑھ کر گھر سے نکلنے والی اس چمپا کو پہچان
 لے؟ کیا کمال رضا کے ساتھ وہ مورتی کا گوتم نیلمبر اور وہ اہل کار نیلمبرت
 بھی پاکستان چلے گئے؟ اور کیا وہ بغداد کا ابوالمنصور کمال الدین مرگیا جس
 نے ایک شودر عورت سے شادی کر لی تھی اور جو تلوار آمار کو کسان بن گیا
 تھا؟ جی نہیں۔ گوتم بھی زندہ ہے اور ابوالمنصور بھی۔ بغداد کا ابوالمنصور
 تو یقیناً مرگیا لیکن:

”بنگال کا کسان ابوالمنصور کمال الدین زندہ لا رہے اور
 زندہ لا رہے گا۔ وہ تو اپنے لوہے کے میں بیٹھا یاد ماکی نل دو
 منجھوں کا مقابلہ کر رہا ہے۔ نوکانید ماکی لہروں میں
 ڈولتا جا رہا ہے۔ آگے جدھر گھیب آندھڑا رہے
 اور فصاؤں میں طوفان لرز رہے ہیں اور تاریک فداؤں
 میں صہیب ناک کے منہ تپاڑے سے پیچھے ہیں اور ہوا میں
 بہت تیر ہیں۔ مگر ندیا کے اس بڑے خفقہ دہ
 ملاح کی کشتی بڑے مزے سے غنا صیر کا مقابلہ کر
 رہی ہے۔ کیوں کہ غنا صیر کی بے رحمی اور موت اور
 خطروں سے اس کی میرانی دوستی ہے۔“

آجڑ جب تھا کار در تر تھا اور کشتی نازار ڈولے
 نکی تو سترل دے لا لیں اٹھا کر گھبراہٹ کے ساتھ
 چادون طرف لطر ڈالی۔ ”بیڈر ہم طوفان میں تو نہیں
 تھیس رگے۔“ اس دے یر لیمانی سے سوال کیا۔

”نہیں یاد تو معشولی سی ہوا رہے۔ یرستیاں
 مت ہد۔“ بیڈر کے خراف دیا۔ ”مگر ذرا اس کا دل
 سورد سے کہتو اساتھ لڑا گا ما ازا دے کے سعادے
 نیوار کی طرف زیادہ تو ختم کر دے۔“

”اور آدمی — کیا نام دھے تمہارا“

”ابوالمونسور — صنا حنب“

(۲۰۲)

کوئی انقلاب اس بوڑھے فاقہ زدہ ملاح کو نہ مار سکا۔ ۵۷ء سے پہلے اس ابوالمونسور نے سرلادل کی ناؤ پارنگائی تھی۔ ۷۷ء کے بعد یہی ابوالمونسور سرلآخر کی ناؤ کھے رہا ہے۔ نہ یہ مرانہ اس کا نام بدلا ابوالمصور کمال الدین بغداد کا نام تھا۔ کھبس پٹ کر ابوالمونسور ہو گیا یہ ابوالمونسور ایک خاتھن ہندوستانی نام ہے۔ یہ نام اس لیے چلا جا رہا ہے کہ وہ ملاح زندہ ہے جو بغداد سے نہیں آیا تھا بلکہ یہیں پیدا ہوئے کنارے پیدا ہوا تھا۔ اور یہ ملاح نہیں مرے گا کیوں کہ عنائت کی بے رحمی اور موت اور خطروں سے اس کی پرانی دوستی ہے۔

یہ سب تو ٹھیک لیکن کوئی یہ نہیں بتاتا کہ پھر آخر مراد آباد کے محلہ کٹ گھر کی ایک پرانی حویلی میں رہنے والی پردہ نشیں چمپا باجی جو دراصل ایودھیا کی کماری چمپک اور سردرشن مکشنی کی مودتی کا ماڈل ہیں! ہم چاہے اے پیمانیں یا نہ پیمانیں لیکن یہ چمپا احمد ہے وہی، کیونکہ زندگی اور ہماری تہذیب کا سلسلہ الٹ ہے اور پھر ہمارے پچا پنے یا نہ پچا پنے سے حقیقتوں پر کیا اثر پڑتا ہے:

”حمیانہ سینہ سیرا سترائیں ماح زہی ہیں سرگھٹ

نیر کالی زلفان دھے۔ دل کے سترہو سے ایران میں

سیرو ناخنا دھے اور گوکل میں ستر گرد خناری۔ کیلا سن

نیراونا ناخنی دھے اور سینہاں زابتی کے کنارے مہو سے

دکے جھڑٹ میں خیراں کے چاند تلے دلا ماح زہی دھے

جیسے کوئی کماری جھمبک کہتا دھے، کوئی خیمبارانی، کوئی

خیمبارانی۔ اس کے ہر اردن نام ہو سکتے ہیں کیوں کہ اس

کے ان گنت روپ ہیں۔“

(۹۹)

اور اسی لیے اس کا ایک روپ جس کا نام قرۃ العین ہے پاکستان چلا جاتا

ہے تو بادوں کی آندھیاں چلنے لگتی ہیں :

”یہ نام یہ صورتیں بڑی اہم ہیں جب کوئی ان کا نام لیتا رہے تو دل بیدار ہو جاتا ہے۔ شجاع الدولہ، بیگم، سنی بیہادر، ملکیت رائے اوراودھ کے مرنجاں صرنج باشد کے جوہن اردن سال سے گھاگھرا، اور گومتی کے کنارے رہتے آئے ہیں۔ رام چندر کے زمانے میں بھی یہی لوگ تھے۔ شجاع الدولہ کے زمانے میں بھی یہی لوگ زندہ تھے یہاں اور جرجی، دریا کے کنارے وہ نانگا گوسائیں دھونی رماڑے بیٹھا رہے۔ یہ آریہ ساتھیوں کے ساتھ شجاع الدولہ کی فتح میں شامل ہو کر بکسر میں انگریزوں سے لڑا تھا۔ یہ پرامن کسان اپنا ملک بچانے کے لیے نواب کے سپاہیوں کی حیثیت سے سرخٹوں سے لڑتے تھے۔ یہ مرجان مرلیم ہوا رہے اور گوالے عظیم آباد تک پہنچ کر انگریزوں سے بھڑک گئے تھے۔

— اور حت فیض آباد کا شجاع الدولہ مرا۔ اس کو ضد مند تھا کہ انگریزوں کو ملک سے نکال دے سکا۔ شجاع الدولہ جو منہا جی سندھیا کا بگڑی نڈل تھا، بنا تھا۔ یہ نام اس داستان کے ہیں۔ داستان صلح ہوتے ہوئے ختم ہو جاتی رہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان لوگوں نے فن داستان گوی کر اپنے عروج پر پہنچا دیا کہ خود بھی قہر سے سادے سناتے یہ لوگ قبضوں میں تبدیل ہو جاتے تھے۔

ان کا قبضہ مضحکہ خیز رہا۔
لکھنؤ نیروں کے نشہ کی طرح جگمگا رہا ہے۔

نہیں خائشا۔ کیوں کن گراہی کا ٹھاکر اور محل کا لو آب
 دونوں جائیداد اتنے اقدار کے مضبوط رشتے میں
 ایک دوسرے سے بندھے ہوئے ہیں اور ان کی پورے
 جس میں ہمدوا اور مسلمان کسان دونوں شامل ہیں
 ان کے بیٹا ہیں کی لا کلیوں سے یکساں بیٹی ہیں۔ ان
 کے لکھ سکھ ایک ہیں۔

مذہبی تفریق کو برحاکا خاص ذاتی معاملہ سمجھا
 جاتا ہے۔ محرم میں بلورے نہیں ہوتے۔ نہ مسجد میں
 کے سارے باخا یا خائشا ہے۔ ہمدوا و نحر یکہ داری
 کر کے ہیں اور مسلمان دیوالی منارتے ہیں۔ بیٹا الٹا
 زمانہ ہے۔ لوٹ بھڑو سنگم ہر سال ہولی منارے
 فیض آباد سے آئے بیٹے کے پاس لکھنؤ آتی ہیں ساری عظمت
 میں انگنت ہمدوا خاڑن نے مسجد میں اور امام نادر کے
 سوار کئے ہیں۔ لکھنؤ سے اسی میل کے فاصلے پر
 تھراچ ہے جسے ہزاروں برس پہلے شراؤسی کہتے
 تھے۔ جنہاں سارا مسعود عاری کی درگاہ ہے
 جہوں نے شراؤسی کے سوزج کے مندر کو مستعار
 کیا تھا اور شراؤسی کے ہمدوا آجائے شہید یور کے تیر
 سے شہید ہوئے تھے۔ ان کی عمر اس سے پہلے صرف
 اٹھارہ سال کی تھی۔ تب سے اب تک ہمدوا مسلمان
 میں ان کی نادات نکالتے ہیں۔ جیٹو کے مہینے
 میں ان کا ضیہ لگتا ہے۔ — رگال کے مسلمان
 عسوی سندیلہ بیٹری ماہد حوستیلہ سرائی، ترائی ہے
 ٹٹ نیکن، سارا مسعود عسوی نادر کے مہینے۔ —
 اور ان کے ہمدوا کے لیے نال ماتھ کمار کے لیے حاصل کرتے

یہ سب کے سب ایک آن میر ما فنی کے دھندلے
 ناقابل یقین، غیر حقیقی کرداروں کی حیثیت اختیار کر
 لیں گے جن کی کائنات کے وقت کے بہتے ہوئے سمندر
 میں کوئی حیثیت نہیں ہوگی۔ یہ مجھ، ذریودھن، کرشن
 اور جن۔۔۔

ما فنی کتنی بڑی ڈھارس ہے۔

تو یہ یادیں اس لیے بگڑ کر رہی ہیں کہ جس طرح پل کی پل میں وہ سارا
 زمانہ داستان میں تبدیل ہو گیا۔ یہ مجھ، ذریودھن، کرشن اور جن جیسے
 عظیم لوگ بھی اس زمانے کو داستان ہونے سے نہ بچا سکے تو کسی مولانا مودنی
 یا گرو گوالکر سے گھرانے کی کیا ضرورت ہے۔ یہ زمانہ بھی پل کی پل میں قصہ بن
 جائے گا اور یہ مولانا مودودی یا گرو گوالکر تو یاد بھی نہیں رکھے جائیں گے کیونکہ
 وقت کے سمندر میں ان کی کوئی حیثیت ہی نہیں۔ امید کی اس منزل سے
 چمپک کا ایک روپ جس کا نام چمپا احمد ہے وہ مراد آباد کے محلہ کٹ گھر سے اس
 دوسرے روپ کو آواز دینے لگتا ہے جس کا نام قرۃ العین ہے۔۔۔

”بھڑا سے آلیسا لگا جیسے اسے کوئی دُور سے آواز

دے رہا ہے۔ بارش کی دھند سے دُریا کا پاٹ بے حد

وسیع ہو چکا تھا۔ اس نے غور سے سنا لیکن آواز اس کے

کالوں تک صاف نہیں آرہی تھی اس نے نہایت غور سے

ما رکتے نہ خاتمہ کا سنایا کر کے دیکھنے کی کوشش کی۔

اسے کچھ نظر نہ آیا۔ ندی کے دُور کے کنارے پر بارہی

پوشاک میر ما فنی ایک ہیولی سا ڈول زھا تھا۔“ (۱۳۶-۱۳۵)

یہ ہے غالب کے اس شعر کی منزل جس سے اس داستان کو نام ملا۔

یہ عشق نہیں آساں بس آنا سمجھ لیجے

اک آگ کا دریا ہے اور ڈوب کے جانا ہے

قرۃ العین نے آگ کے اس دریا کو دوبارہ عبور کرنے کا حوصلہ کیا لیکن

نسر دار جی کر پستیں کیے اور کھسیانی ہنسی ہنسا۔ (۷۵) جی ماں وہ کھسیانی ہنسی ہنسا کیوں کہ ایک اجنبی آدمی خود اس کے اپنے مکان کے دروازے پر اس سے یہ پوچھ رہا تھا کہ وہ کس سے ملنا چاہتا ہے۔ سردار جی راولپنڈی کے رہنے والے تھے۔ دیر تک وہ اپنے وطن کی یاد میں رویا گایا کیے۔ (۷۶) کیوں کہ یہ سردار جی اگر لاہور جائیں تو ان کے مکان سے کوئی آدمی نکل کر پوچھ سکتا ہے "فرایے" چنانچہ کمال ایک پرانے گروپ فولٹو کے سامنے اپنی نگاہوں میں دلیل ہو گیا:

"ہم دے کیس طرح ان کی نسل سے خود کو بہتر ثابت کیا؟ بے چارے لورڈ ہو میں تمہارے آرگے ستر مندا ہوں۔ میں تم کو انیا میں دیکھا نا سہیش چاہتا ہیں انیا میں چھپا کر در بھاگ رہا ہوں۔" "خدا حفظہ" (۷۷) اس نے اس گروپ کو کھینک دیا جو کسی شہر کا الوداعی گروپ تھا جس میں اس کے آبا مر حوم ہا رہنے سکیناؤں، رصنویوں، کھا کر رام نر امنوں اور سعود الحسنوں میں گھرے بیٹھے تھے!

آدمی کا دل یقیناً دکھے گا کیوں کہ جس گلفشاں میں آدمی قہقہے لگایا کرتے تھے جس میں طلعت اور نور ملا اور اپی اور چمپا اور جانے کون اور جانے کون کی آوازیں گونجا کرتی تھیں اور جس میں بی شکرن در سیر کی بی بی رام دیا کو سونگاتیں کھلایا کرتی تھیں اور خالہ بی کے ساتھ کچری گایا کرتی تھیں اور جس میں ایک نئی دنیا کا خواب دیکھا جاتا تھا اور جس میں ایک لڑکا کمال رضا رہا کرتا تھا جس کے ہزار کا نام ہری شکر تھا وہ گلفشاں ویران ہے:

"دماغ کے ذریعہ جھک جھک نور سے سڑکتے گئے رگتے۔ گھٹس کی خدائیں چھوڑاؤں گے ہر خدا۔ اس کو آنکھوں سے گھٹس میں کو دسرا دڑا۔ ذرا بڑا درخت کی تلاموش کی جھینگی کو دڑا اور رام ارتار زر جیہ کی کو دریں

دیں۔ — آجرفہ آدھے کسے سے میں جا کو ملیگت یگر گیا
اور چیکے چیکے دو دھنگا۔
(۶۷۹)

یہ لوگ آخر کہاں گئے؟ آنا شد بدشا مکیوں ہے؟ کیا ہندوستان
کے قدیم اور اصلی باشندے قدیر اور ان کی بیوی قمرن نے بھی ہندوستان
چھوڑ دیا؟ جی نہیں، انھوں نے ہندوستان نہیں چھوڑا کیونکہ وہ مولانا
مودودی اور محمد علی جناح اور گرو گوالکر سے پہلے ہندوستان آئے تھے انھوں
نے ہندوستان نہیں چھوڑا کیونکہ گنگا دین اور رام اوتار اور قدیر اور قمرن
اور رم دیا اور چھٹکی — یہ لوگ تو ہندوستان ہیں۔ تو پھر یہ قدیر کہاں
ہے؟ آئیے اسے تلاش کریں :

”لوگ گیت گیت کی دنیہ دارانہ یوتھ فیسٹیول کے
لیے اپنی ٹیرکیٹس شروع کر دی تھی۔ دُور گادڑ کے
جڑ پال میں نوٹس کی ہزار ہائی تھی۔ آم کے ٹھنڈے کے ناخن
آٹھا اڈل گانا بھارتی تھا۔ کانگریس سٹیوٹ کے رستار میں
اکتیس کی تیاریاں ہزار ہائی تھیں۔ زرعیہ کے رستار میں
میں بیڈل لگے تھے اور گیسٹر کے بندے رہے۔
اور شاید ضیلا دسترلیف بیڑ تھا خاندان تھا آگے ٹیڑ
کیسٹمر کی کوٹھی میں یورسٹر منہمار یورسٹھار سے تھے۔“
(۷۸۴)

کمال رضا تو پاکستان چلا گیا لیکن میلاد ہو رہے ہیں۔ میلاد اس لیے
ہو رہے ہیں کہ قدیر درمیر اور ان کی بی بی قمرن یہیں ہیں۔ یہ لوگ کہاں جا سکتے
ہیں بھلا۔ کیوں کہ وطن کا تعلق مذہب سے نہیں ہوتا قومیت سے ہوتا
ہے۔ چنانچہ گوتم نے : —

”... آٹھویں سکھوں کو دیکھا۔ دھور نڈی کے

کمار سے اکیلا کھڑا تھا۔ —

اس نے آریہ تھیلے سے بڑے بڑے گڑے ڈبے پھیرے

نہیں نہ مٹاؤں۔ لیکن اُدے کے کیا ذات تھی۔ وہ
زمین کے ساتھ تھا۔ زمین سُن کی عمارت تھی۔ زمین اس
کے ساتھ دے گی۔

سُورے کے چار شروع کیا۔

گھاس سُر کو چھینی حوشلو، پتھروں کی چمکی اور مٹی
کی قوت سُر کے۔ یہ تہوں کے چمچے محسوس کی۔ اس
دے مادہ پھیلا کر پھر کو چھینو در کھستے آکھستے دھرا
سورے کا۔ - زمین سیرت سیرت یاں، سورہی مینار
اور چمچے پتھر۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر
پتھر پتھر پتھر پتھر۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر
پتھر پتھر پتھر پتھر۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر
پتھر پتھر پتھر پتھر۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر
(۱۸۵-۱۸۶)

رگ ویر کا یہی گیت صدیوں پہلے ہم نے گوتم نیلبر سے سنا تھا۔ بلکہ یہ
ساری عبارت یہ سارا منظر وہی ہے۔ یعنی یہ گوتم جو اپنے گھر بہانہ جا
رہا ہے وہ گوتم نیلبر ہے جو کوئی پچیس سو پچیس پہلے اپنے گھر سے
جاتے ہوئے ہیں اک دریا کے کنارے ملا تھا۔
پہاڑی کے سامنے اس لیے :

اس کے۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر
پتھر پتھر پتھر پتھر۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر
پتھر پتھر پتھر پتھر۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر
پتھر پتھر پتھر پتھر۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر
پتھر پتھر پتھر پتھر۔ زمین سیرت سیرت پتھر پتھر
(۱۸۵)

گوتم گھر پہنچ گیا اور یہ داستان ختم ہو گئی۔ لیکن "آگ کا دریا"
ہندوستان اور پاکستان کے تمام لوگوں کو لگا رہا ہے۔ قرن زہم دیا ہے

بچھڑ کر زندہ نہیں رہ سکتی۔ رزم دیا قمرن سے چھوٹ کر مر جائے گی۔ اور سب سے بڑا سوال یہ ہے کہ امبا پالی، چپا دتی، چپا بائی اور چپا باجی جو کٹ گھر کی ایک دیران جو پٹی کی چوکھٹ سے لگی ہماری طرف ٹکڑ ٹکڑ دیکھ رہی ہیں ان سے کیا کہا جائے؟

میں جانتا چاہتا ہوں کہ ہندوستان اور پاکستان کے ادیب اس معرکہ کا صحیح حل کس بنیک میں رکھ کر بھول گئے ہیں۔
(اردو ادب، ۱۹۶۵ء)

یہ حکمران آدمی کا شعر ہے۔ (ک)

انگلند دریا

وجودیت کے اثرات

میری صدی کو کچرے کی ٹوکری میں مت بھینکو پہلے میری بات سن لو۔ شرمائی لارڈ، شری وہ میراث تھی جو ہمیں ملی۔ اس پر ہم نے اپنی ریفاہتوں میں محنت کی اور ہماری محنت کا پھل مفید ثابت ہوا۔ نتیجہ: خیر شرین گیا۔ اور تم اس خیال سے فرار مت اختیار کرو کہ شر کے نتائج اچھے نکلے۔۔۔ تمہیں نیند آرہی ہے؟ آئے کہن سال اخطا ط آ۔ وہ میرا سر چاہتے ہیں۔ اے عدل کرنے والو! تم اپنی فکر کرو اگر میں سڑتا گلستا ہوں تو میری صدی کا بھی یہی حشر ہو گا۔ صدیوں کا گلا قربانی کے لئے ایک بھیڑ چاہتا ہے۔“

ساتر کے ڈرامے آلٹونا (ALTONA) کا کردار فرانتز جو جرمنی کی شکست کے بعد اپنی ذات اور دنیا کی دنیا میں قید ہے، یہ الفاظ کہتا ہے، وہی اپنی تنہائی میں سلیوں اور آسیبوں اور بھوتوں کو مخاطب کر کے کہتا ہے:

اے جھوٹوں کے نقاب پوش مکیو! براہ کرم توجہ کرو۔ وہ تم سے جھوٹ بول رہے ہیں۔ دو ہزار ملین جھوٹے گواہ ہر سکند و ہزار ملین جھوٹ بول رہے جاتے ہیں۔ انسانیت کا اپیل سنو! ہمیں مارو

اپنے کارناموں نے فریب دیا ہم اپنے لفظوں اور اپنی کرم خوردہ زندگیوں کے فریب خوردہ ہیں۔ اسے دس پایہ سمندری عفریت، عیب گواہی دیتا ہوں کہ وہ نہیں جانتے تھے کہ کیا کہہ رہے ہیں، اور انہوں نے وہ نہیں کیا جو وہ چاہتے تھے کرم کا اعتراف نہیں، اور اس سے سوایہ کہ اپنا فیصلہ ہمارے خلاف بیانات کی بنیاد پر، مزاح وہ دستخطی بیانات کیوں نہ ہوں، صادر نہ کرو۔ اس وقت انہوں نے کہا تھا کہ ”محرم اپنا بیان دے چکا ہے، اس لئے وہ محصوم ہے“ پیارے سامعین! میری صدی کبار خاندانے کا سید م تھا جس میں مزاج انسان کو ختم کر دینے کا فیصلہ اونچے ایوانوں میں کیا گیا۔ ٹائٹن TITAN اکیڈم سے بولتا رہے مگر وہ خود پاش پاش رہے۔ وہ بے زماں، مستقل، سیکولر، چشم دید گواہ۔۔۔ آدمی مریخ کا رہے اور میں اس کا گواہ ہوں۔ اسے صدیوں! میں تم کے کہوں گا کہ میری صدی نے کیا کیا بھگتا اور تم محرم کو بری کر دو گی۔۔۔ حقائق جہنم میں جہانیں، میں انہیں جہاد دے گا ہوں کہ رحم و کرم پر چھوڑنا ہوں۔ میں انہیں چھوڑتا ہوں متعلقہ علی اور اساسی اسباب پر۔۔۔ اس کا مزہ ایسا تھا اور ہمارے منہ اس کے کیلے ذائقہ سے لبریز تھے۔۔۔ اور میرے اُسے پی لیا کہ اُس سے بجات کا یہی راستہ تھا۔ یہ عجیب ذائقہ تھا۔۔۔ کیا ایسا نہیں۔۔۔

یہی فرائز ایک اور جگہ متنبہ کرتا ہے:

۔۔۔ ہر شے اپنی جگہ پر رہے۔ تاریخ مقدس رہے، اگر تم ایک

معرفی سا کاما بھی بدل دو تو کچھ بھی باقی نہیں رہے گا۔۔۔

پھر وہ کہتا ہے:

۔۔۔ تم میں، تمام بنی مزاج انسان مردہ رہے۔۔۔ اپنی منافقت

وہ تو ہماری سکرانی کر رہے ہیں۔

اُسے یہ گمان ہے کہ وہ ایک ہزار سال سے مُردہ ہے۔ اور اب تیسویں صدی ہے، اور پوچھتا ہے:

— کیا تمہیں یقین ہے کہ یہ طریقہ سید بیہوش مار کر کھینچنا
ہاں ہے؟ کیا اہم سبب یہ ہے کہ وہ آؤ گئے ہو، اور
معاذ اللہ! اللہ وہ یا اللہ! سمجھو، وہ تو ہمارے سکرانی کر رہے ہیں
تو تمہیں یقین ہو گیا ہے کہ وہ تمہیں پہلے سے پہلے اس طرح
یا میں دے گا۔

یاسر نے اپنی دو کتابوں "تجدیدیت اور مسلک انسانیت" اور "آدمی محمد عبدیہ میں"
اس تاریخی صورتِ حال میں انسانی وجود کے تجربات کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔
ان مجروح آوازوں کی بازگشت میں بچپن آوازوں میں بھی مل جاتی ہے، دوستو فکری۔
INTER FROM UNIVERSITY

اس صحرانہ مسالو، میری بہترین معلومات کے مطابق تمہیں
اس کی ترقیوں، بلور اور اختراعات، و تیار کے اوسطوں اور سیاسی
معدنی ماہر اور دستِ اصل کے ہیں۔ تمہاری ترقیاں صلیو،
جس کے ۱۰۰ سال کی عمر ہیں، ۱۰۰ سال کی عمر ہیں، ۱۰۰ سال کی عمر ہیں،
کہ وہ خاص و ممتاز، لے طے سرخ، جسے اس علم کے خلاف ہونے
۱۰۰ سال کی عمر ہیں۔ یہ وہی وہی ترقیات ہیں کہ ان کے بارے میں
۱۰۰ سال کی عمر ہیں، کہ سب سے پہلے ان کی کیا حالت ہے
۱۰۰ سال کی عمر ہیں، کہ سب سے پہلے ان کی کیا حالت ہے
۱۰۰ سال کی عمر ہیں، کہ سب سے پہلے ان کی کیا حالت ہے
۱۰۰ سال کی عمر ہیں، کہ سب سے پہلے ان کی کیا حالت ہے

کہ کوئی ایسی چیز ضرور ضرور ہے جو آدمی کو اپنے عظیم ترین
 حوائج سے ملانے پر آمادہ ہو۔ اس کی حیثیت اس میں ہے کہ وہ
 تمام درجہ بندیوں کو نوٹ کر اپنے خاصہ ناسائیت کے بغاوت کے
 نظام کو یکھیر دیتی ہے۔ لوغ اس کے فائدہ سے کہے گئے ہیں۔ یہ
 ایک شخص کے آزادانہ انتخاب کے حقوق کا حق۔ آدمی جو
 جانتا ہے کہ وہ محض آزادانہ انتخاب ہے۔ اس کی قیمت اُسے کچھ بھی
 دی نہیں جائے۔ تاہم کچھ بھی نہیں ہوگا۔ — اللہ انتخاب کی آزادی
 صرف سیدھا ہی حالت ہے۔ یہاں —

فرائڈ نے پہلی جنگ عظیم سے قبل کہا تھا:

— ہم لوگ یہ ماننے لگے ہیں تیار۔ کہ موت زندگی
 کا نام ہی ہے۔ ہر آدمی کو صرف موت کا یہ ضرور ہے جو اُسے ادا
 کرنا ہے۔ — مختصر طور پر یہ ہے: طبعی، اقبال اسکا
 ماگر مردہ ہے۔ حقیقت میں ہمارا عمل اس کے بعد موت ہے۔ ہم
 رہے اس قابل مردہ میدان کا وسط عمر لاکھ ہے۔ موت کو ایسا طرف
 ڈھیل دے سکتے ہیں اور اسے زمانہ کا حصہ قرار دے سکتے ہیں۔ ہم نے اسے
 نظر انداز کرنا چاہا۔ لیکن ہمارا موت کا — یہ روز ہے ہمارا
 زندگیوں میں زبردست اثر رکھتا ہے۔ —

موت کے متعلق ٹاسٹائی نے اپنی گفتگو میں گور کی سے بات کی:

— اگر ایک آدمی کو اس سوچ سے پریشان کر دیا جائے کہ وہ
 کس چیز کے متعلق سوچ رہا ہے تو وہ — یہی موت ہے۔ یہ
 ہے — اس سے اس معاملہ میں یہ ہے — یہ موت ہے۔

دھتوریدہ سچائی کیا ہے؟ —

ٹاسٹائی اور فرائڈ موت کی مابعد طبیعیاتی درجہ بندی پر غور کر رہے تھے۔
 یقیناً شاید ان کے کان بھی اس موت کے کاروں کی آہٹ سن رہے تھے، جو اپنے جلو میں
 لاکھوں انسانوں کی بے معنی موت کا بینیم لے رہی تھیں۔ — وہ سب بے معنی موت کے پس

پشت کار فرمایے معنی زندگی بھی آرہی تھی۔۔۔۔۔ سارتر کا فرانز موت کے اس بھیانک تجربے سے گزر کر اب مردوں کی زندگی گزار رہا ہے، زندگی جو زندگی نہیں کیونکہ اس نے موت کو دیکھا مگر موت کے سامنے سے بھاگ کر حصار میں قید ہو گئی۔۔۔۔۔ یہ الیہ ہماری نئی نسل ہی کا نہیں کسی نسل کا الیہ ہے، وہ بوڑھے ہو چکے، وہ جو ادھیڑ میں، وہ جو جوان ہیں اور وہ جو ابھی گھٹینوں چل رہے ہیں، اسی مردہ زندگی سے چمٹے اپنی لایعنی موت سے آنکھیں چھڑانے کی کوشش کر رہے ہیں، اسی الیہ سے وجودیت کے فلسفے نے جنم لیا۔۔۔۔۔ اور یہی الیہ ہمیں اپنے عہد کی بہترین ادبی تخلیقات میں ملتا ہے، خواہ وہ مغرب کی ہوں یا ہماری اپنی نریان کی۔۔۔۔۔

وجودیت اور ادب میں کئی مماثلتیں ہیں، جن کی وجہ سے ہم بہت آسانی سے جدید دور کی بہترین ادبی تخلیقات کو وجودیت کے زیر اثر شمار کر سکتے ہیں، لیکن اس معاملے میں ایک احتیاط ضروری ہے۔ ولیم بیرٹ (WILLIAM BARRET) نے اس بات پر اپنی کتاب IRRATIONAL MAN میں بہت زور دیا ہے کہ ہمیں باضابطہ وجودی مفکرین اور دوسرے ایسے مفکرین و مصنفین میں فرق کرنا چاہئے جو پوری طرح وجودی نہیں کہے جاسکتے۔۔۔۔۔ میں سمجھتا ہوں کہ اردو ادب پر وجودیت کے اطلاق میں یہ احتیاط اور بھی لازمی ہو جاتی ہے کیونکہ وجودیت کے فلسفے نے مغرب میں جنم لینے کی وجہ سے وہاں کی زندگی، طرز فکر آرٹ اور ادب پر گہرا اثر ڈالا۔ وجودیت، جو مابعد جنگ مغرب کے مجروح ذہن و روح کا اظہار ہے، مغرب کے ادب سے بھی ناگزیر طور پر جڑی ہوئی ہے ہمارے یہاں معاملہ اتنا سادہ نہیں۔ ہمارے اکثر لکھنے والے وجودیت کے فلسفے سے پوری طرح واقف نہیں، اسی کے ساتھ وجودیت کے مذاہن بعض تعصبات بھی کچھ حلقوں کی طرف سے، اس فلسفے کے مضمرات کو سمجھے بغیر پھیلانے گئے ہیں۔ ہم نے وجودیت سے ملتے جلتے کس فلسفے کو بھی مستقل طور پر نہ لپٹا ہوا ہے پر وہ ان چڑھایا نہ اسے اپنا راگ و پے میں سرایت کیا۔ اس لئے وجودیت کے اثرات کی نشان دہی اردو میں اور بھی مشکل ہو جاتی ہے۔ اس کے باوجود یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ جن حالات نے وجودیت کو جنم دیا، اس سے ملتے جلتے حالات سے ہم اور ہماری کئی نسلیں گزری ہیں۔۔۔۔۔ زندگی اور موت کے ان تجربات کو ہم نے اپنے وجود کا جزو بنایا ہے۔ پھر مغرب و مشرق کے درمیان اب حدیں بھی اتنی ناقابل عبور نہیں کہ ایک طرز فکر وہاں سے یہاں نہ آ سکے۔۔۔۔۔ اور ہمارے طرز فکر و احساس

تعریف یا مثال یا آئیڈیل مان کر اُس کے مطالعے محدود کر رہے تھے۔ وجود کی تشہیر
اور تجزیے میں مختلف وجودی مفکرین نے بڑی باریک بینی اور اصطلاحی موثر گائیڈوں سے
کام لیا ہے۔ مگر ان سارے اختلافات کے باوجود وہ سب کے سب وجود کو اپنی فکر کا موضوع
مانتے ہیں۔ اور وجود حقیقی معنوں میں انسانی وجود ہے اسی کو BEING IN THE REINNESS

BEING FOR ONESELF ایگزیکٹو اور مختلف نام دیئے گئے ہیں۔ یہ وجود ممکن
یا قطعی نہیں۔ بلکہ باغض وجود ہے جو اپنی باوجودہ صلاحیتوں کا ہر لمحہ اظہار کر کے اپنی تکمیل کرتا ہے۔
ادب میں بھی انسانی وجود اپنے عمل سے ہی اپنا اظہار کرتا ہے۔ ادب میں انسان کی تعریف یا
فلسفیانہ ترمیم کام نہیں آتی۔ انسانی وجود کے مسلسل عمل اظہار و تخلیق کو جاننے کا واحد ذریعہ
موضوعیت، SUBJECT، ہے۔ اس کو ہم متصوفانہ تجربہ بھی کہہ سکتے ہیں اور وجود کی تجربہ
بھی۔ ادب کی طرح وجودیت بھی فرد کی ذات اور اُس کے تجربے کے توسط سے ہی سمجھ اور
کائنات زندگی اور موت کی حقیقت کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہے۔ تخلیقیت اس موضوعیت کا لازمی
جزو ہے۔ جو ادب اور وجودیت میں قدر مشترک کی حیثیت رکھتا ہے۔ ادب کے کردار بھی
اپنی آپ تخلیق کرتے ہیں اپنے عمل سے، خراب ناول نویس کے کردار اس کے ہاتھوں میں
کھڑکیوں کی طرح حرکت کرتے ہیں۔ آزادی اظہار و عمل بھی وجودی عمل کا لازمہ
ہے۔ اس سے مؤرخ کسی طرح ممکن نہیں۔ آدمی کا وجود اپنی ذات سے ممکن نہیں ہوتا بلکہ وہ
اپنے مخصوص تاریخی ماحول، اس کے تقاضوں اور زمانوں کے دھارے کا جز ہوتا ہے۔
اور اس طرح وہ دوسرے افراد انسانی سے ہم عصر و ہم زمان افراد کے عمل وجود میں شریک
رہتا ہے۔ یہی عرصہ وقت کا عمل ہے۔ تاریخ کا عمل ہے اور یہی تخلیقیت ہے
یعنی انسان زمان کا فاعل و متاثر ہے۔ انسان بلکہ اس کے عمل کا سرچشمہ ہے۔

وجودیت کے فلسفے کی ان نمایاں خصوصیت کی روشنی میں دنیا کے ادب کا جائزہ لیا جائے
تو ہمیں بہت سے بڑے بڑے شاعر اور ناولسٹ ادیب اور افسانہ نگار وجودیت کی حدود
کے قریب نظر آئیں گے۔ ہمارے اپنے ادبی سرمایے میں بیشتر متصوفانہ ادب و شعر
وجودیت کے فلسفے کے منہ سے مالا مال نظر آئے گا۔ غالب اور اقبال کے یہاں بھی
وجودیت کے عناصر در یافت کیے جاسکتے ہیں، اور یہی نہیں بلکہ پسند ترقی
پسند تخلیقات میں بھی ہمیں وجودیت کے کچھ عناصر کا پر تو ضرور

مل جائے گا۔ مگر یہ مشابہتیں ایسی ہیں جن کی بنا پر ہم ان میں سے کسی کو وجودی نہیں کہہ سکتے۔۔۔۔۔ خود مغرب کے ادیبوں میں شیکسپیئر سے لے کر دوستوفسکی، کاڈکا، ڈی ایچ لارنس اور نہ جانے کتنے ہی ادیب وجودیت کے ایک حد تک ہم فراموش کریں گے۔ لیکن اگر ہم صرف تکنیکی معنوں میں اس فلسفے کا انطباق کریں تو پھر نقد ادبیت کم ہو جائے گی۔ بیسویں صدی کے تیسرے و چارے میں وجودی مفکرین کی باضابطہ تحریریں سامنے آئیں، ان سے قبل کے فلسفیوں میں کر کے گار (KIERKEGAARD) ہی واحد مفکر ہے جس نے انیسویں صدی میں اس فلسفے کی بنا ڈالی تھی۔ مگر اُسے بھی مقبولیت اُس وقت حاصل ہوئی جب دو عظیم جنگوں کے درمیان وجودیت ایک تحریک بن گئی۔ دوستوفسکی، کاڈکا، جیمز جونس لارنس اور اس فرقے کے دوسرے ادیبوں، یا کہیں کہیں، انسانی سک کے یہاں جو غماخ ملتے ہیں انہیں قرار دیا جاسکتا ہے مگر ان سب کو باضابطہ وجودی مصنفین ماننے میں قباحتیں پیدا ہونے کا امکان ہے۔۔۔۔۔ ایک دوستوفسکی کا معاملہ ہی نطشے کی طرح ایسا ہے جسے بہت سی فلسفے کی کتابوں میں مستقل وجودی فکر کی حیثیت سے جگہ دی گئی ہے۔ وجودی مفکرین میں دہریت و مذہبیت کا بھی فرق ہے۔ کر کے گار پر دٹسٹ کر تھیں تھ۔۔۔۔۔ یا پیرس کار تمان خدا پرستی کی طرف سے، بائیڈیگر کا میلان لہ مذہبیت کی طرف ہے۔ نطشے، سارتر، مارٹن ہارٹ، سارباں والہ اور لہ مذہب ہیں، مارٹل اور ادونا موزر، ومن کیٹھد کم ہیں لیو شپور سٹروٹ اور نہ یہ سب آرتھر ڈاکس یا مشرقی چرچ سے متعلق ہیں۔ مارٹن ہیر پر یہودی ہے۔ لیکن۔۔۔۔۔ کے یہاں مذہب کا ذاتی یا لہ مذہبیت و مذہبیت منہم چیز ہے کیونکہ یہ دعا کی طرف ان کا سب سے اہم مسد تسانی وجود اور اُس کا دکھ ہے۔۔۔۔۔ یہ سب اُسی کی تفسیر کرتے ہیں، خدا جو یا نہ ہو تان بہ ماں میں آزاد اور اپنے وجود کا آپ ذمہ دار ہے۔

اردو کے ادیبوں میں وجودی اور غیر وجودی کا متباعدانہ مسئلے کا سوال ہی نہیں۔۔۔۔۔ کیونکہ بولی بھی شاعر، ناولسٹ یا افسانہ نگار اس مکتب فکر کا پیرو ہے نہ مفتہ۔۔۔۔۔ بن۔۔۔۔۔ جدید عہد کے بہت سے شاعروں، افسانہ نویسوں اور ناولسٹوں کے یہاں ہمیں وجودیت کے عناصر منتشر حالت میں مل جائیں گے۔ ان کے متعلق بھی یہ بحث صحیح نہ ہو گا کہ ان کی وجودیت

کے فلسفے کا بالاستیاب مطالعہ کر کے اس کا اثر قبول کیا ہے، ادب کی تخلیق اس طرح ہوتی بھی نہیں۔ البتہ چونکہ وجودیت کے طرز فکر و احساس اور ہم عصر جدیدیت میں بہت سے عناصر جن کی طرف اوپر اشارے کئے گئے ہیں، مشترک ہیں اس لئے بہت سوں کے یہاں بالواسطہ طور پر وجودیت کے اثرات کا سراغ لگایا جاسکتا ہے۔ معتبر اور حقیقی جدیدیت میں ان عناصر کی آمیزنا گزیر ہے۔
_____ مختلف انسانوں اور نااہلوں میں ان اثرات کو دریافت کرنا ایک تحقیق طلب مسئلہ ہے، اس لئے موضوع کی تجدید اور وقت کی تہی دامن کی گمانا کرتے ہوئے میں نے آزادی کے بعد شائع ہونے والے اردو کے ایک ناول ”آگ کا دریا“ کے بنیادی تفصیلات کے تجزیے کو ہی وجودیت کے اثرات کی نشان دہی کے لئے چنا ہے۔

وجودیت بن فلسفیانہ مسائل کو زیادہ اہمیت دیتی ہے ان کی تفصیل یہ ہے: اقدار کا مسئلہ انسانی صورت حال، تمنا، عقل و غیر عقل، آزادی، اختیار و عدم اختیار و وجود اور غیر OTHER کا مسئلہ جو انسانی تاریخ اور انسانی ماحول دونوں کو سمیٹ لیتا ہے اور اسی تناظر میں ایک وجود کا دورہ افراد سے رشتہ تلاش کرتا ہے، وقت اور موت۔ یوں تو ابتداء سے تہذیب سے یہ مسائل وجود انسانی کے بنیادی مسائل رہے ہیں مگر ہماری صدی نے انہیں بہت زیادہ شدت کے ساتھ اُبھارا ہے۔ ناول کے لئے کہا جاتا ہے کہ یہ جدید عہد کا رزمیہ ہے۔۔۔۔۔۔ شعری رزمیوں کی جگہ آج ناول نے لے لی ہے۔ اس لئے ایک اہم ناول کے توسط سے ہی اس المیہ رزمیہ کے اہم عناصر پر گفتگو زیادہ نتیجہ خیز ہو سکتی ہے۔ ناول بھی خواہ وہ ایک لمحہ موجود ہی کے متعلق کیوں نہ ہو، وقت اور موت، انسانی صورت حال، انسانی ارادے کے اختیار و جبر کے مسئلے، انسانی عمل میں عقل کے علاوہ دوسرے عناصر خصوصاً احساس و جذبہ و وجدان کی کار فرمائی، وجود کے معتبر یا غیر معتبر ہونے کے مسائل کو کسی نہ کسی صورت میں ہمارے سامنے پیش کرتا ہے ایہاں اگر ہم مسائل پر زور دیں تو بھید ناول نگار کا اسلوب اور تکنیک اور دوسرے فنی مسائل پس منظر میں چلے جاتے ہیں۔
”آگ کا دریا“ پہلا اردو ناول ہے جو موجودہ عہد کے انسان اور اس کے مسائل وجود پر بھرپور روشنی ڈالتا ہے۔۔۔۔۔۔ یہ اداس نسلیں سے قبل شائع ہوا تھا۔ اس ناول کی ایک

خصوصیت یہ ہے کہ قرۃ العین نے ہزاروں برس کے وسیع پس منظر کو ناول کے کینوس پر پھیلا دیا ہے، اس طرح ہندوستان کی کئی ہزار سالہ تاریخ، کلچر، فلسفے اور رسم و رواج اس دریا کی موجوں میں سمٹ آتے ہیں۔ اس لحاظ سے شاید یہ دنیا کے ادب میں اپنی طرز کی پہلی اور منفرد کوشش ہے۔ اور اس کی یہی انفرادیت شاید اس کی کمزوری بھی ہے۔ ابتدائی سوڈیڑھ سو صفحات تک پڑھنے والے کو یہ گمان ہوتا ہے کہ وہ ہندوستان فلسفے اور کلچر پر کوئی مستند کتاب پڑھ رہا ہے۔ کردار اور ان کا عمل ٹھنی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔ اصل ناول کا منظر آزادی کے بعد کا انگلینڈ ہے، جہاں بہت سے ذہین، حساس، باشعور، پڑھے لکھے باصلاحیت نوجوان رٹاکے رٹاکیاں جمع ہو گئے ہیں۔ آزادی سے قبل کا فیوڈل نظام، اس کے رسوم، اقدار، رہن سہن، ہندوستان کا سیکور کلچر پر تمام چیزیں حاکم کے لمحوں میں جدوجہد کرنے والے ان جوانوں کی یادوں کے کارواں کی صورت میں ابھرتے اور ڈوبتے رہتے ہیں۔ یہ طبقہ بھی اس لحاظ سے ہندوستان کا مکمل نائٹ رہ نہیں کہ یہ استثنائے چند اس کے تمام افروز وال یافتہ فیوڈل طبقے یا طبقہ امرا سے تعلق رکھتے ہیں، جو علم کی تکمیل کے ساتھ وجود انسانی کو مختلف ملکی حالت میں دیکھنے، برسنے اور اپنے تجربے کو مالا مال کرنے کے لئے زبچین ہیں، یہ سب بے چین وجود ہیں، جن کی گہرائیوں میں ایک طرف مسرت اور مستقبل کی تلاش کا جذبہ موجیں مار رہا ہے، دوسری طرف یہ وجود اور اس کے مختلف النوع تجربات خصوصاً وقت کی تغیر آفرینی اور تباہ کاری کے ساتھ موت کے انفرادی اور اجتماعی حملوں سے دہشت زدہ بھی ہیں۔ یہ سب کسی نہ کسی روحانی کرب سے دوچار ہیں۔ ان کی ہزار ہا بار روایات، اقدار، تصورات، مذہب اور فلسفے ان کے وجود کو بہارا دے سکتے ہیں نہ خود اپنے وجود کا سامنا کرنا سکھا سکتے ہیں۔ انہیں انجمن میں رہ کر بھی ہنگاموں میں شریک ہو کر بھی اپنے وجود کو تنہا بھیلنا ہے۔ ہر ایک کو خود اپنے حال اور مستقبل کا، تقاب کرنا ہے، مگر یہ سب دہشت زدہ ہیں، ان کے دوس ہیں گناہ کا احساس ہے، تشویش ہے، اتار پر دہشت سوار ہے، یہ اپنے کو دنیا میں گم کر دینا چاہتے ہیں، علوم انسانی، سائنس، مذہب اور فلسفے کی موتی موتی کتابوں میں پناہ ڈھونڈھ رہے ہیں۔ یہ اپنے وجود اور وقت، جس کا دوسرا نام موت بھی ہے، اس کی تباہ کاری اور دہشت سے گریز کی نام کوشش ہے۔ ان میں سے کئی یہ قبول کرنے کو تیار نہیں کہ وہ جو سب کے سب کلنگ ہندوستانی تھے آج دو قوموں میں کیسے

جان بھی۔ آگ کے دریا کا آغاز ایلیٹ کے ان مصرعوں سے ہوتا ہے

میں دیوتاؤں کے متعلق زیادہ نہیں جانتا، لیکن میں سمجھتا
ہوں کہ دریا

ایک طاقتور صیالا دیوتا ہے۔ تند مزاج غصیلا۔

اپنے موسموں اور اپنے غیض و غضب کا مالک، تباہ کن

وہ ان چیزوں کی یاد دلاتا رہتا ہے جنہیں انسان بھول جاتا یا جتے ہیں۔

وہ منظر ہے اور دیکھتا ہے اور منظر ہے۔

دریا ہمارے اندر ہے سمندر نے ہمیں گھیر رکھا ہے۔

ماتہ کہاں ہے۔ رجب آواز جیموں کا

حراں میں خاموشی سے سر جہارتے پہلوؤں کا

جو چپ چاپ اپنی پنکھڑیاں گمراہ ہیں۔

جہاں کے جیتے ہوئے شکستے ٹکڑوں کا ماتہ کہاں ہے؟

خاتمہ کہیں نہیں ہے۔ صرف اصنام ہے

سریں دیوں اور ٹھنڈوں کا گھسٹا سوا تسلسل

اسوال یہ نہیں کہ یہ کرب فلط نہیں کا بیجہ تھا

یا غلط جیروں کی تمنا کا۔۔۔۔۔ یا غلط جیروں کے نوکا؟

یہ مجھے مستقل ہیں۔ جس طرح وقت منقل ہے

ہم اس بات کو بیک اسٹ ایج کر کے دوسروں کے کرب میں

بہتر طور پر سمجھ سکتے ہیں۔

کیونکہ ہمارا ایسا صحتی کرم کی دھاراؤں میں بیٹھا ہے

لیکن دوسروں کی اذیت ایک غیر مشروط تجربہ ہے جو کبھی فرسودہ

نہیں ہوتا

لوگ بدل ماتے ہیں، مسکراتے ہیں، مگر کرب موجود رہتا ہے۔

لا شعور اور حس و خاشاک کو اپنی موجودگی میں بہارتے ہوئے دریا کا ماتہ

گوتم نے اسی ابدیت سے نجات کا راستہ دکھلایا تھا۔ بیسویں صدی کا سارتر بھی کہتا ہے کہ انسانی وجود کا سرچشمہ عدم ہے، اس لئے کہ کائنات وجود سے ٹکسا ٹکس بھری ہوئی ہے، یہ (BEING-IN-ITSELF) "وجود درذاتِ خود ہے۔ اس میں کسی اور شے کی گنجائش ہی نہیں، اس منہ تک لبریز وجود کی دنیا میں عدم، جو آزادی ہے، انسان کے ساتھ داخل ہوتا ہے۔ جو ہے وہ ہے اور کچھ نہیں ہو سکتا۔ اس لئے یہاں جبر ہے۔ جو کچھ نہیں وہ کچھ بھی ہو سکتا ہے، یہ آزادی ہے، اس لئے عدم آزادی ہے۔ آدمی 'وجود پر اسے خود' (BEING-FOR-ITSELF) ہے۔ جو عدم سے چھوٹا اور آزادی کے مترادف ہے۔ عدم لغلی معنی میں "نہیں" کے مترادف ہے اور آزادی 'نہیں' کو 'ہاں' کرنے کا نام ہے، نفی کا اثبات ہے۔ جو موجود نہیں ہے، اُسے وجود میں لانے کا عمل۔ گوتم کے فلسفے کا سرچشمہ بھی، بعض محققین کی رو سے اپنشد ہی ہیں جو کائنات کی ابتدا، اصل، وجود اور خاتمے سب کو آزادی ہی میں محصور کرتے ہیں۔ مگر یہ ابدیت کی قید کیوں؟ بدھ نے روح سے بھی انکار کیا اور روح کی ابدیت سے بھی یہی مندان کا اصل الاصول ہے۔ سادتر روح کو اس لئے لافانی نہیں مانتا کہ وہ حیات بعد ممات اور فنا کا قائل نہیں۔ اس کے لئے خدا بھی آزادی کی حد بندی بلکہ نفی ہے، اور آدمی آزاد رہنے ہی کے لئے ماقوذ ہوا ہے کیا ممت آزادی دلاتی ہے؟ قدیم ہندو فلسفہ کہتا ہے موت ہی زندگی کا آغانہ ہے۔ وجود کا چکر چلتا رہتا ہے حتیٰ کہ سانکھیا (SANKHYA) کا مادی فلسفہ بھی پراکرتی اور پُرش کو وجود ہی کے رشتے میں بار بار باندھنے پر مہر ہے

- موت سے ہم ہمیشہ عمر نے زمین سے استعدا کی۔

اور ایسا ہر کسے اس کی آنکھیں سورج کے پاس جالتیں، اس کی
سمتی ہو امیں تحلیل ہو میا آسمان پر جا دے یا زمین پر
رہے جیسا اس کا مقدر ہے۔ اور اس کے ہاتھ پیادوں
پودوں کی شکل میں پھر سے نمودار ہوں۔

(آگ کا دریا ص ۶۶)

رگ وید کا ایک شاعر کہتا ہے اندر کی مناجات کرو۔ دوسرا شاعر کہتا ہے اندر کا کوئی رتو
نہیں۔ آدمی، مذہبی ہو یا ملحد، وہ موت سے خوفزدہ ہے، اس لئے وہ تاسخ کے

فلسفے کا سہارا لیتا ہے اور اپنے کو یوں بھی تسکین دیتا ہے کہ "موت دراصل بہت حیرت ہے۔
 موسیقی خدا ہے۔" وہ یہ بھی سوچتا ہے کہ "لفظ جو شروع میں تھا اور خدا تھا۔۔۔۔۔ (مدتوں
 بعد فلسفین کے حکم نے یہ جملہ دہرایا)" اب لفظ اور خیالات کے رشتے پر غور کیا جاتا ہے۔
 پھر وحدت الوجود کا نظریہ سامنے آتا ہے میں خود حقیقتِ اصل، یعنی برہما کا دوسرا نام ہوں۔
 یہ سب فلسفہ طرازیوں وقت کی تیسرکاری سے آدمی کے وجود کو محفوظ رکھنے کے لئے تراشی ہوئی پناہ
 گاہیں تھیں کیونکہ آدمی موت کو قبول کرنے پر تیار نہیں۔۔۔۔۔ علم سے آزادی ملتی ہے۔
 علم سارے وجود کی بنیاد ہے۔ گہان میں نجات ہے۔ (سوچتے سوچتے گزرتے وقت کے اس نقطے پر
 واپس لوٹ آیا جہاں وہ اس سے موجود تھا) قید اس لئے ہوتی ہے۔ اُس نے گھاس پر سے
 اُٹھ کر بیٹھتے ہوئے کہا کہ خودی اپنے آپ کو اپنے ذہن سے مماثل کر لیتی ہے اور لہذا دکھ اور گستاہ
 اور ذہنی اور اخلاقی کمزوریوں کا شکار ہو جاتی ہے۔۔۔۔۔ پر اگرتی کا تجربہ کسی کو تو کرنا ہے۔
 یہ تجربہ غاص روح کرتی ہے، یہ تجربہ میں بھی کر رہا ہوں۔ اُس نے سوچا یہ تجربہ کرتے کرتے میں کدھر
 جاؤں گا۔ لیکن کوئی پرواہ نہیں۔۔۔۔۔ سوال حقیقت پسندی یا تصوری کا نہیں۔
 صحیح عمل اصل چیز ہے۔ "وقت سناتا ہوا اس کے چاروں اور ڈول رہا تھا" اب مذہب
 فلسفے کے آگے کمزور درجے کا علم ہو گیا تھا۔۔۔۔۔ مگر جس مسئلے کو مذہب حل نہ کر سکا، فلسفہ
 کیا حل کرتا۔۔۔۔۔ کرشنا کا فلسفہ عمل گیان مارگ بھی دکھاتا ہے اور بھگتی مارگ بھی۔
 مگر مہادیو نے کہا۔

خداوندِ عالم کا کوئی وجود نہیں۔ دنیا الہی

ہے اور اچھے وجود میں قائم اور مادہ اور خلا اور دھرم اور عدم

اور روحوں کی ترکیب سے مبنی ہے۔ صرف یہی ایک حقیقت

ہے۔

اور شاکیہ سنی نے کہا "خدا ہمایا نہ ہو۔ حقیقت محض یہ ہے کہ دکھ موجود ہیں۔" باسٹھ فلسفے
 اور دنیا کے باسٹھ گن ہیں۔ محبت بیکار ہے، فلسفہ بیکار ہے، سب ہمارا وہ ہے، سب مایا
 ہے، سب دھوکا ہے۔ شروع میں نہ وجود تھا اور نہ عدم وجود۔ ہر شے خلائے غیر حقیقی ہے

پھر یہاں خواہشوں کا گزر کہاں؟ کوئی تمنا کرے گا اور کس چیز کی؟ کسی چیز کا کسی چیز کے ساتھ کوئی تعلق نہیں۔ ہر شے اپنا سماقی وجود خود ہے اور شاکہ مٹی نے کہا ہے کہ ہم سمجھتے ہیں کہ ہم ہیں حالانکہ ہم اضافیت میں ڈوبے ہوئے ہیں۔

————— ہر شے تکلیف دہ ہے، سرد دم دکھتم دکھتم۔ ہر شے فانی

دہے جسم اور روح دونوں کی کوئی اصلیت نہیں۔ روح لازوال

نہیں محض اس کو تشکیل دینے والے عناصر باقی رہتے

ہیں۔ (روح کا آؤ، گوں نہیں) ————— محض کرم کا آؤ گوں

دہے۔ انسان اس طرح دفعتاً بجھ جاتا ہے جیسے چراغ کو پلند

مذکر نکل کر دیا جاتے۔ صورت واقعات اور احساسات کا دور

تحتی قائم دہے اور رہے گا۔ ————— (آگ کا دریا ص ۷۹)

گو تم نیلمبرگیان کا راستہ چھوڑ کر دکھ بھونگے نکلتا ہے۔ وہ چپا کے عشق میں گرفتار ہوتا ہے مگر اُس سے بھاگتا ہے، چپسا اسے بڑھ بڑھتی جنگلوں جنگلوں روتی اور آواز دیتی ہے، مگر گو تم نیلمبر جو فنکار ہے، شاعر ہے، اداکار ہے، انت نئے بھیس بدلتا، زندگی کے ہر بیش نو چکھتا اُس میں ڈوبتا نہاتا اور پھر پاک نکل آتا ہے۔ وہ محبت کو بھی قید سمجھتا اور آزادی کے لئے بھاگتا پھرتا ہے۔ شراب سستی اور ایوہیا چند رگیت موریہ کی فوجوں کے سیلاب میں بہہ جاتے ہیں چپک اس سیلاب میں ڈوب کر ایک بار پھر ابھرتی ہے، گو تم جو سمجھ رہا تھا کہ اُس نے محبت سے بھی آزادی حاصل کر لی سوچتا ہے:

————— آزادی کا مقصد کیا دہے، اس کے معنی کیا ہیں۔

اس کا فیصلہ کون کرے گا کہ کون آزاد دہے اور کون نہیں

ہری شکر تم کو آزادی کا تلاش میں کیا ملا؟ آتش اسرار جو تم

پر منکشف ہوئے وہ سوار کے تمہارے اور گوں جاتے گا۔

ہم سب اپنے اپنے اسرار میں کسی حوسرے کو شریک

نہیں کر سکتے۔ ————— (آگ کا دریا ص ۹۹)

ہری شکر بدھ بکشر بن کر راج پاٹ، جویر بھی مچن ہی جاتا ہے کہ آزادی کی تلاش میں ہے۔ اُسے کچھ نہیں ملا۔ بدھ نے آئندہ کو عورت سے بچانا چاہا تھا کہ یہ بھی مایا کا زہرا ہے

وجود کی رنگ و پے میں سرایت کیا، چمپا اور زملا اور اکیش، راجے مہاراجے، ان کے لاؤشکرا
اند کی شکست و فتح، شرادستی، ایرو دھیا، پاٹلی پتر، نالندہ، ٹکلا اور مالیشان محلات دہانات
سب وقت کے ایک دھارے میں بہہ جاتے ہیں۔ ڈوبتا ہوا گوتم نیلمبر دریا کے سیلاب میں
ایک پتھر کو پکڑتا ہے، مگر اس کی انگلیاں کٹی ہوئی ہیں۔ اس پتھر کا تعلق ماضی سے
ہے، مگر زماں کا سیلاب پتھروں سے نہیں رکتا۔ وہ پل بھر سے زیادہ پتھر کو
اپنی گرفت میں نہ رکھ سکا۔ سرجو کی موجیں گوتم نیلمبر کے اوپر سے گزرتی چلی گئیں۔ اوداب سرجو کے
کنارے ابو المنصور کمال الدین کھڑا دریا کے پہاڑ کو دیکھ رہا ہے۔

ابو المنصور کمال الدین محقق، مورخ، عربی اور عجمی فلسفہ و منطق کا نقوی، شاہ حسین شرقی
کا خاص الخاص آدمی بھی ایک چمپا سے بھاگتا ہے، اُسے بھی آزادی کی تلاش ہے۔ حکومت اور
جاہ و منصب شاہ حسین شرقی کے زوال کے ساتھ ختم ہو جاتے ہیں۔ وہ پنڈتوں سے گیان مال
مرتا ہے مگر اُسے سکون کبیر کی منڈلی میں ملتا ہے۔ لیکن اُسے نہ تو شہزادی ملتی ہے نہ چمپا
ہاتھ آتی ہے۔ آزادی کی تلاش میں گوتم کی طرح وہ بھی دیوڑوں کو کھودیتا ہے اور پھر اپنے آپ کو پانے
کی کھوج میں خود کو بھی گم کر دیتا ہے۔ شراب، لہو و لعب، ناچ رنگ سب وجود کے تجربوں
میں رنگ بھرتے ہیں، مگر آزادی کے بغیر وجود ناممکن رہتا ہے۔ وقت کا مسئلہ
اسے بھی پریشان کرتا ہے، ہندو فلسفی کہتے ہیں زبان و مکان اصنافی ہیں سامی نظریہ
کائنات میں ابتدائے آفرینش سے روز قیامت تک ایک مخصوص باضابطہ وقفہ تھا۔
جس کے بعد ابدیت ہی ابدیت ہوگی۔ ہندی حکما کہتے تھے ابتدائے آفرینش کے بعد
پھر ابتدائے آفرینش ہے۔ اور کوئی ایسا مخصوص نقطہ نہ تھا جہاں سے وقت شروع ہوا ہے۔
یہ حکما کہتے تھے کہ وقت کا لمحہ مختلف انسانوں کے لئے مختلف ہے۔ انسانی وقت دیر تاؤں کے
وقت کا ستواں اور بہما کے وقت کا دس لاکھواں حصہ ہے۔ اُس نے پڑھا
زمان و مکاں کی حقیقت کی جہت میں اور حقیقت وجود میں آنے کی کیفیت کا دوسرا نام
ہے اور۔ اور اشکاں اور سمیتوں کے پریچ نمود اور دنیاؤں کے تسلسل کا ایک ایسا
پیکر ہے جو کبھی ختم نہ ہو گا۔ وہ مختلف مدرسہ ہائے وقت کی بھول بھلیاں میں کھو گیا۔

اس نے شکر اچاریہ کے فلسفے سے بھی رجوع کیا جو وحدت الوجود کے قائل تھے۔
اس کشمکش میں اُسے کبیر صاحب نے اپنی اور کھینچ لیا، واپس بلالیا۔

مسلمان صوفی شاعر عراقی نے بھی یہی بتایا کہ وقت اضافی ہے، روشنی، آواز، مادہ انسان ملایکہ اور خدا سب کے لئے یہ وقت الگ الگ ہے۔ خدا کے لئے صرف بے زمانی ہے، ابدیت۔ بیسویں صدی کے اقبال بھی وقت کو اضافی اور مومنوی ملتے تھے، مگر ان کے نزدیک زمانا ناقابل تقسیم گل، ایک رواں دواں سیل، ایک ندی تھی، حدیث قدسی ہے "زمانے کو بڑا نہ کہو، میں خود زمانہ ہوں"۔ بیسویں صدی کے جدید فلسفوں نے بتایا کہ انسان کا عمل خود زمان کا عمل ہے یعنی انسان خود ہی زمان کی جہت متعین کرتا اور اسے توانائی عطا کرتا ہے۔ پھر بھی وقت سب پر غالب ہے، اس کے دھارے میں شاہ حسین مشرقی، چمپا اور شیر شاہ، سکندر لودھی، ہمایوں اور مغل سلطنت کا جاہ و جلال ہی نہیں بہہ گیا، بلکہ تصورات و اقدار بھی بہہ گئے۔ تصورات و اقدار بھی اضافی ہیں، کیرنک وقت ان کو بناتا، شکل عطا کرتا، بدلتا، بگاڑتا اور مٹا دیتا ہے۔ "آگ کا دریا" وقت کے اسی سیل رواں کے ساتھ ہمیں انگریزوں کے زمانے تک لانا ہے۔ دریا وقت ہے اور آگ انسانی وجود ان کے اشتراک و تعامل سے تاریخی بنی اور تہذیبیں طلوع و غروب ہوتی ہیں۔

سلطان عالم و احمد علی شاہ اور ان کے رفیق خاص نواب کمال رضا عورت کتن کر بلائے معلیٰ کے سفر کی نیت کرتے کرتے وقت کے دریا میں ڈوب جاتے ہیں، کھلتے کاٹلہ بروت انگریزوں کی باجوہ گیری کرتا اور نئے علوم سیکھتا ہے، اس کا خاندان، تعلیم یافتہ بنگالی خاندانوں کی طرح سماجی بلندی حاصل کر لیتا ہے نواب کتن کے اعزا اور اولاد اس تعلیم اور رشتی سے بھاگنے کے باوجود وقت کے دھارے پر بہتے بہتے انگریز پرستی ہی کی راہ پر آتے ہیں۔

زمانہ ایک ہی رستے پر لا کے چھوڑے گا

رواں ہے ایک ہمارا کوئی کہیں سے چلے

گوتم نیلمبر پھر بیسویں صدی میں زمانے کے دھارے پر اکھڑتا ہے، سہری شکر اپنی بہنوں راج اور نرملا کے ساتھ وجود کا تجربہ کرنے پھرتا ہے۔ کمال اپنی بہنوں طلعت اور تہمینہ کے ساتھ اور اپنے چچا زاد بھائی عامر صاحب کے ساتھ نیا جنم لیتا ہے۔ چپاوتی اب چمپا احمد ہیں۔

اور بھی سینکڑوں کردار ہیں۔ بیسویں اور خیالات ہیں، اودھ کی فیڈرل تہذیب کی صالح اقدار

وہ لوگ جو بہت نیک اور بہت شریف تھے، وضع دار اور روادار تھے، جو ہولی اور عہد، دیوالی اور عید، شبِ برات اور رکھنا بندھن مل کر مناتے تھے، ہری شنکر تہیتہ اور طلعت کا بھی ویسا ہی چہیتا بھائی تھا، جیسا راج اور زملا کا۔۔۔ اس مغل میں اوروں کے ساتھ چمپا احمد بھی آتی ہیں، متوسط درجے کے ایک وکیل کی بیٹی اور گوتھم بھی بہرائچ سے آکھان میں شامل ہو جاتا ہے یہ سب اپنی اپنی تلاش میں ہیں۔۔۔ ان سب کے اپنے پلجہ علیحدہ وجود ہیں اور ان کے اپنی ذاتی تجربات۔۔۔ یہ ایک دوسرے کے شریک بھی ہیں، ان کے دکھ اور خوشی، محبت اور نفرت کے راز داں بھی، مگر ہر ایک اپنا جگہ ایک گنجینہ اسرار بھی ہے۔۔۔ یہاں قدیر اور کران بھی ہیں، رام دیا اور اس کا شوہر بھی، حسین خان ساماں بھی ہے اور گنگا دین کوچران بھی۔۔۔ ان سب کی اپنی قدیں ہیں، زندگی کے اپنے تصورات ہیں، وفاداریاں اور استگیاں ہیں، نفرتیں اور تعصبات ہیں۔۔۔ ان سب کا وجود دوسروں پر منحصر ہے۔ زمینداروں کے نظام میں ایک طرف ظلم و جبر ہے، استحصال ہے، قداوت، اور انگریز پرستی ہے، دوسری طرف وضع داریاں ہیں، انسانی تعلقات کا احترام ہے، مروت ہے شرافت ہے، تہذیب کے مخصوص تصورات ہیں۔۔۔ مگر کسی کو خبر بھی نہیں ہوتی اور وقت ان سب کی زندگیوں سے کھیتا اور انہیں بدلتا چلا جاتا ہے۔ سیاست سے بھاگنے والے مسلم لیگ کانگریس کی سیاست میں شریک ہوتے ہیں۔۔۔ سوشلزم اور کمیونزم پر بحثیں کرتے، جلسے اور جلسوں، مظاہروں اور ہنگاموں میں شریک ہوتے ہیں۔۔۔ یہ وقت ہے، جو ان سب کو اپنے بہاؤ پر بہا لے جا رہا ہے۔ آخر آنا کی آتی ہے، ملک تقسیم ہو گیا ہے، خاندان بٹتے ہیں، وفاداریاں تقسیم ہوتی ہے، وابستگیاں بدلتی ہیں، نئے رشتے بنتے اور پرانے رشتے ٹوٹتے ہیں۔۔۔ اب لکھنؤ کے فوش باش کھلڈر سے گرم جوش باشعور حساس اور ذہین جوان لڑکوں لڑکیوں کا یہ غرور لندن میں بیٹھا اپنے حال کا رشتہ ماضی سے جوڑ رہا ہے،

’پھر ونعتا طلعت خاموش ہو گئی۔۔۔ بکچھو اس نے کہا، میں نے محسوس کیا ہے کہ میرا ماضی صرف میرے لئے اہمیت رکھتا ہے۔ دوسروں کی دنیا کے لئے اس کے کوئی معنی نہیں ہیں۔ ان کو اس سے دلچسپی نہیں ہو سکتی۔

’میرا ماضی محض میرا ماضی ہے، کہاں نے طلعت کی بات دہرائی اور دنیا کو صرف حال سے دلچسپی ہے۔ ہری شنکر کی آواز گونجی۔

”لیکن ماضی حال ہے، حال ماضی میں شامل ہے اور مستقبل میں بھی۔۔۔۔۔ وقت کی اس شعبہ بازی نے مجھے بڑا حیران کر رکھا ہے“ طلعت نے اُسی سے کہا ”میں وقت کے ہاتھوں عاجز آچکی ہوں۔ تم میں سے کوئی میری مدد نہیں کرتا۔“

۔۔۔۔۔ تمہاری مدد طلعت بیگم شاید آئن اسٹائن بھی نہیں کر سکتا،“ حسری شکر کرنے کہا (آگ کا دریا، ص ۳۱۳-۳۱۵)
یہاں وقت سیال بھی ہے، منجمد بھی۔۔۔۔۔ وہ باہر جہاں دنیا میں انقلاب آفریں تبدیلیاں ہو رہی ہیں، بہہ رہا ہے، بے روک، مسلسل اور اندر جہاں ماضی یادوں کی برسات ہے، برف میں منجمد ہے۔

۔۔۔۔۔ ہم وقت سے اور اسد حیرت سے خوفزدہ ہیں، کیونکہ وقت ایک روز میں مارڈ لوٹے گا۔ اور اسد بھرا ہوا آخری جاوے پناہ ہوگا۔۔۔۔۔ (آگ کا دریا، ص ۳۱۵)
۔۔۔۔۔ اس بے بے چاری لڑکیو، تم جو حال میں گھسی ہو جین اونٹیل کی ریہہ ریل کر رہی ہو، خوش ہو لو، کیونکہ کل تم یہی سرچکی ہو گی، کیونکہ زندگی کی جس جنگ میں حصہ لے کے رہے تم یہاں سے نکلو گی۔ اس کے محاذ پر کام آدھے والوں کے لئے کھڑی پھل کی تختیاں دیواروں پر نہیں لگائی جائیں گی۔۔۔۔۔ اس چیل کی سفید سیڑھیوں پر کھڑے ہو کر سوچو۔ کون کہتا ہے کہ سادھی مذاہب کا نظریہ کائنات غلط ہے۔ صراطِ مستقیم صرف ایک ہے سیدھی اور تنگ ایک پیداؤں سے ایک موت کی طرف جانے والی۔ جس کے بعد کوئی ایسی نہیں۔ اس لئے بیماری لڑکیو، تم جو بیہولوں کے کنج میں ناج رہی ہو، چاہے تم کسی خدا کی عبادت کرتی ہو اور چوہے تم عورت ہو، لہذا اللہ مشکل ہی سے بنو گی) پیاد رکھو کہ جب تم چاندنی کی اس دنیا سے باہر چلی جاؤ گے تو پھر کسی لوٹ کر نہ آؤ گی دوسرے تمہاری جگہ لے لیں گے۔ ان سب جگہوں پر وہی سب ہو گا جو تمہارے وقت

میں ہوتا تھا۔ لیکن دنیا بدل چکی ہوگی۔ دنیا لحظہ بہ

لحظہ بدلتی رہے۔ _____ (ص ۲۵۵)

وہ شیرھیوں پر جا کھڑے ہوئے جو مری میں اترتی تھیں۔

”دور یا بہت دور وقت ہے پتھر TIMELESS BECOME کی علامت ہے۔ پتھر وقت کی
منجھڑ شکل ہیں اور کائنات کا خاتمہ جو ہے کی موت کی طرح یقینی ہے اور اتنا ہی غیر اہم۔“.....

_____ یہ مندی ہماری زندگیوں کا سمجھنا ہے۔

(ص ۳۹۹)

وقت کے اسی بہاؤ تسلسل کا نام تاریخی بتلاتی ہے کہ ہر سمیت، عدم تحفظ اور درناک
حیدر جہد ہی انسان کا مقدر ہے اور زندہ رہنے کے قابل وہی زندگی ہے جو وقت کا بہاوی
سے سامنا کرتی ہے۔ اس تاریخ کا نہ تو نقطہ آغاز ہے نہ انتہا، یہ بھی نہیں معلوم کہ یہ کہاں ختم ہو
گی۔ وجودیوں سے پہلے بھی زندگی کے ایسے مفہوم پر مفکرین نے غور کیا تھا، مگر بیسویں صدی
کے عظیم المیوں نے، جو عظیم الشان انسانی کامیابیوں کے پروردہ تھے اس ایسے کو زیادہ
عجزناک بنا دیا ہے۔ دوستوفسکی نے کہا تھا ”آدمی کبھی حقیقی دکھ کا ساتھ نہیں چھوڑے
گا کیونکہ دکھ ہی شعور کا واحد سرچشمہ ہے“ اوتاموونے اعلان کیا تھا کہا کہ ”دکھ بھولتا ہی
ہی ہمارے وجود کا ثبوت ہے“ وجود اپنا انکشاف دہشت کے تجربے کے ساتھ کرتا ہے۔
وجود کا تجربہ عدم کا احساس بھی دلاتا ہے، اوتاموونے ہی کہا تھا کہ ”مجھے بچپن میں کبھی دوزخ
کے تصورات سے بھی دہشت نہیں ہوئی کیونکہ میں جانتا تھا کہ سب سے زیادہ بھیانک
عدم ہے۔“ ہائیڈیگر دوسرے موجودات کو ONTIC کہتا ہے اور انسانی وجود

(DA SEIN) کو ONTOLOGICAL وجودیاتی مانتا ہے کیونکہ انسان ہی کو اپنے وجود کا شعور
اور تجربہ ہوتا ہے۔ دوسرے موجودات اس شعور سے عاری اور اس تجربے سے محروم ہیں۔
اس شعور کے ساتھ ہمیں اپنے مخصوص تاریخی حالات کا بھی شعور ہوتا ہے یہ شعور ہمارے
وجود کا اپنا تجربہ ہے۔ _____ بیسویں صدی کے حالات، عظیم جنگوں، بدلتی ہوئی

سرحدوں انسانوں کی تقسیم، ٹکنالوجی کے جبر اور مشینی زندگی نے دہشت کا احساس قوی
کیا۔ ولیم جیمس کو بھی اپنے تاریخی وجود کے شعور کا احساس تھا، لیکن وہ اسے عارضی چیز سمجھ کر نظر انداز
کرتا ہے۔ وٹگن اسٹائن WITTGENSTEIN تو اسے ایسا مرض یا اختلال کہتا ہے جس کا

ملاج ڈھونڈنا چاہئے۔۔۔۔۔ مگر وجودی مفکرین ان رویوں کو تاریخی وجود سے قرار کے مترادف قرار دیں گے۔ وجود کی دہشت زندگی اور کائنات دونوں کی لایعنیت روشن کرتی ہے۔ آدمی نہیں جانتا کہ وہ کیوں موجود ہے اور اس کی منزل کیا ہے؟ آگ کا دریا، میں ہر کردار وجود کی اسی دہشت سے درچار ہے۔۔۔۔۔ یہاں اس کا موقع نہیں کہ میں وجود کی دہشت کے متعلق مختلف وجودی مفکرین کے آرا اور ان کے اختلافات کو پیش کروں، لیکن اتنا ضرور کہنا چاہوں گا کہ یہی دہشت جو ایک طرف اُسے زندگی کی بے معنویت کا احساس دلاتی ہے، دوسری طرف اسے کائنات، خدا اور خود اپنی ذات سے الگ کر کے تنہا بھی کر دیتی ہے۔۔۔۔۔ کر کے گار کا خدا بھی اُسے اکیلا ہی چھوڑ دیتا ہے۔۔۔۔۔ ہیگل نے تنہائی کے مسئلے کو مابعد الطبیعیاتی سطح پر حل کرنا چاہا تھا، مارکس نے اس مسئلے کو معاشرتی اور معاشی مسئلے کے طور پر سراہا اور محنت کے تضاد سے حل کرنا چاہا۔۔۔۔۔ محنت جب اپنی پید اور یا تخلیق پر قدرت نہیں رکھتی، بلکہ وہ دوسرے کی ملکیت ہو جاتی ہے تو انسان اپنی پیداوار سے اجنبی ہو جاتا ہے۔۔۔۔۔ وجودیت میں بھی یہ مسئلہ بنیادی طور پر سماجیاتی ہے، لیکن وجودیت اس سے آگے بڑھ کر اسے نفسیاتی سطح پر بھی سمجھنا اور حل کرنا چاہتی ہے۔ وجود کی دہشت کیوں؟ اس لئے کہ ہم خود کو تنہا پاتے ہیں، ہمارے وجود میں کوئی دوسرا شریک نہیں۔ ہم دوسروں سے بندھے ہوئے ہیں مگر اپنے اندر قید بھی ہیں۔۔۔۔۔ اپنی موت کو بھی تنہا بھی جھیلنا ہے، اس تجربے میں کوئی اور شریک نہیں ہو سکتا۔۔۔۔۔ وینارنگ، نسلی مذہب، نظریے اور سرحدوں میں جٹی ہوئی ہے۔۔۔۔۔ انسانی وجود کو معتبر زندگی گزارنے کا بھی موقع نہیں ملتا کیوں کہ وہ ایک بڑی معاشرتی مشین کا بے نام پرزہ، تاریخی صورت حال کا ناگزیر حصہ اور وقت کے بہاؤ میں ایک حقیر ترنگا ہے۔ ہم سب اپنے غیر معتبر وجود کا بوجھ کاندھوں پر لادے احساس گناہ کا شکار، اپنی اپنی تنہا زندگیاں بسر کرنے پر مجبور ہیں۔۔۔۔۔ حالانکہ ہم جانتے ہیں کہ ہمیں معتبر زندگی گزارنے کی آزادی ہے۔۔۔۔۔ مگر یہ آزادی خود دہشت ناک ہے، اس کے لئے ہمیں ایسے وجودی تجربے سے گزرنا ہو گا جو دکھ کا راستہ ہے۔ خود اپنی تخلیق کرنے کی ذمہ داری اور اپنی منزل متعین کرنے کی آزادی قبول کرنے کا سودا جھنگا پڑتا ہے۔۔۔۔۔ اس لئے غیر معتبر وجود پر ہی مفاہمت کر لیتے ہیں۔۔۔۔۔ وجود کا یہ عدم اعتبار ہی اس کی لغت یا بے معنویت کا سبب ہے۔۔۔۔۔ آدمی کائنات میں معنی پیدا کرتا ہے جب اس کی زندگی ہی

لا یعنی ہونے کا کُنات کیونکہ بامعنی ہو سکتی ہے۔۔۔۔۔ اس طرح زندگی کی معنویت اور کائنات کی بے معنویت، معتبر وجود کو تنج کر عدم معتبر وجود پر قناعت کر لینے کا نتیجہ ہے۔۔۔۔۔ ہائیڈرگ اسی عدم معتبر وجود کو MAN کہتا ہے، جو دنیا سے اور سماج سے سمجھوتہ کر کے آدمیت یعنی معتبر وجود کی سطح سے نیچے اُتر آتا ہے۔ یہ سقوط آدم ہے، مذہبی مفہوم میں نہیں بلکہ وجودی مفہوم میں۔۔۔۔۔ کاسو کے ڈرامے CALLIGULA کے ہیرو کی بیسٹرس اس سے پوچھتی ہے:

”کیا یہ دہشت ناک آزادی ہی اب بھی تمہارے لئے مسرت ہے؟“

وہ جواب دیتا ہے ”یقین کر دو کہ اس کے بغیر میں ایک قانع آدمی تو ہر جاؤں گا۔۔۔۔۔ لیکن شکر ہے کہ میں نے تنہا آدمی کی ایسی بعیرت جیت لی ہے۔“

یہ خالص وجودی طرز فکر کا اظہار ہے۔۔۔۔۔

آگ کا دریا میں وقت کے گہرے وجودی عرفان کے ساتھ موت بھی زندگی کے لازمی نتیجے کی صورت میں ہر جگہ سامنے آتی ہے۔۔۔۔۔ تنہائی بھی اس کے کرداروں کو اپنے حصار میں لیے ہے، اور یہ سب وجود اور آزادی سے دہشت زدہ بھی ہیں، وجودی فلسفے کے ان عناصر جس طرح اس ناول کے فکری پس منظر کی تشکیل ہوتی ہے، اس کی طرف اشارے ضروری ہیں۔

اداس نسلیں کا ہیرو نعیم موت کو حبس وسیع پیمانے پر دیکھتا اور برتاؤ اور زندہ مردوں سے ملتا ہے، آگ کا دریا میں ایسی مثالیں نہیں ملتیں، لیکن موت کا تصور اس ناول کے کرداروں کا پیچھا ضرور کرتا ہے، جس کی کچھ تفصیل اس ناول میں وقت کے فعال کردار کے صحن میں رکھی جا چکی ہے۔۔۔۔۔ موت وجودیت کا ایک مستقل موضوع ہے۔ لیکن یہ مذہب کی وہ موت نہیں، جسے ماندگی کا وقفہ کہا جائے، بلکہ زندگی کا مازمی خاتمہ ہے۔۔۔۔۔ یا پھر کہتا ہے کہ ”فلسفے کے معنی ہیں یہ سیکھنا کہ کس طرف ہمارے پاسکل نے اُس سے پہلے یہ بتایا تھا کہ آدمی کی موت فطرت کی ہرکانت چیز قوتوں کے مقابلے میں اس نے زیادہ شاندار اور بامعنی ہوتی ہے کہ آدمی موت کا شعور رکھتا ہے اور یہ جانتا ہے کہ وہ مر رہا ہے۔۔۔۔۔ دستوفسکی نے 1912ء میں پرنس بشکن کی زبانی تو اُسی کے وجود کا ایک چہرہ ہے ایک قصہ بیان کیا ہے، ایک شخص کو کئی دوسرے آدمیوں کے ساتھ موت کی سزا دی گئی۔ وہ اپنی موت کے منتظر تھے، ۲۴ منٹ اسی حالت میں گزر گئے تو دوسرا حکمنامہ

آیا جس کے مطابق اُس کی موت کی سزا کو دوسری نوعیت کی سزائوں میں بدل دیا گیا تھا۔ ان ۲۴ منٹوں میں ہر لمحہ انہیں یہ یقین تھا کہ وہ چند منٹ میں مرجائیں گے۔ پادری ہر ایک کے پاس صلیب اٹھائے ہوئے گیا، اس نے کہا کہ تمہارے پاس زندہ رہنے کے لئے پانچ منٹ رہ گئے ہیں۔ یہ پانچ منٹ ہر شخص کو لاتنا ہی وقت اور ایک لا محدود دولت معلوم ہوئے۔ لیکن یہ خیال مستقل ستارہ تھا اور اس سے زیادہ ہیبت ناک خیال اور کوئی نہیں ہو سکتا کہ کیا ہو اگر میں نہ مروں، کیا ہو اگر میں زندگی کی طرف لوٹ سکوں۔ ابدیت کی دولت۔ اور یہ میری ہوگی۔ میں ہر منٹ میں ایک عمر بسر کروں گا۔ میں ایک لمحہ بھی ضائع نہ کروں گا۔ میں ہر اُس لمحے کو گنوں گا جو گزر گیا۔ اس خیال کے تسلسل نے اُسے اتنا دہشت زدہ کیا کہ وہ مجنونانہ طور پر خواہش کرنے لگا کہ اُسے جلد از جلد کوئی مار دی جائے۔ یہ درست فوسکی کا اپنا تجربہ تھا۔ اور اسی نے اُسے زندگی کے معنی سمجھائے،

غالب نے بھی کہا ہے: "میں مرنا تو جینے کا مزا کیا،

موت کو زندگی کا لازمی نتیجہ ماننے ہی سے زندگی بامعنی اور باقیمت ہوتی ہے، موت کے دہانے پر ہی زندگی ایک مطلق قدر بنتی ہے۔ ہائیڈیگر نے ٹالسٹائی کی کہانی "ایوان ایلیچ کی موت" کا حوالہ دیتے ہوئے اس کی تعبیر یہ کی ہے کہ اس کہانی کی دلچسپی اس میں ہے کہ کس طرح ایک وجود مہترتا اور یکھرتا ہے۔ ٹالسٹائی خود شاید اس کہانی کے ذریعے آدمی کی آدمی سے بے اعتنائی کی مثال پیش کرنا چاہتا تھا۔ مگر یہ حقیقت ہے کہ ٹالسٹائی جو موت کو سب سے اٹل سچائی مانتا ہے درست فوسکی کو ابتداء میں معمولی مصنف مانتے تھے۔ یوڈو آفر میں اس کا اتنا معترف ہو گیا تھا کہ BROTHERS KARAMOZOV ہر وقت اس کے سر ہانے رہتی تھی۔ دونوں کے تفلسف نے یا پیرس کے الفاظ میں انہیں مرتے کی مصیبت سکھائی تھی۔ موت کا یہی عرفان ایک دوسرے سے مختلف بلکہ متضاد مصنفین کو ایک دوسرے سے قریب لایا۔

انجیل گراہی دیجی ہے کہ جب یسوع مسیح کے لب تک موت کا پیالہ آیا تو انہوں نے مایوسی میں اپنے خدا کو آواز دی "آسمانی باپ! تو نے مجھے کیوں چھوڑ دیا ہے؟"

کامو نے اپنی سب سے زیادہ فلسفیانہ تصنیف MYTH OF SISYPUS میں لکھا ہے کہ خودکشی ہی سب سے زیادہ حقیقی فلسفیانہ مسئلہ ہے۔ وجودی مفکرین موت کے

متعلق سب سے اہم بات یہ کہتے ہیں کہ آدمی کو چاہئے کہ وہ ارادی طور پر موت کے شعور کو مستقل اور شدید طور پر اپنے اندر پیدا کرے۔ اس کا اخلاقی اثر بہتر ہوتا ہے، تقریباً ہی بات موت کے متعلق مختلف غفلتوں میں ہمارے صوفیا اور پیغمبر کہتے آئے ہیں۔

موت کے اس تصور کو مریضانہ مرگ کوشی کی ذہنیت کا نام دینا وجودیت ہی سے لاعلمی کی دلیل نہیں بلکہ فلسفہ کے اس مہتمم بالشان مسئلے سے ناواقفیت کا بھی ثبوت ہے، جس چیز کو روایتی مفکرین و ناقدین مریضانہ رجحان کہتے ہیں اُس سے انکار کو وجودی مفکرین حقیقت سے بزدلانہ فرار کا نام دیتے ہیں۔ یہی فرار آدمی کے وجود کو عدم اعتبار کی سطح تک گراتی ہے (ہائیڈرگ)۔ ہائیڈرگ اور سارتر کے درمیان موت کے مسئلے کی تفسیر میں کئی اختلافات ہیں، لیکن اُن سے قطع نظر کرتے ہوئے صرف اتنا کہنا کافی ہے کہ ان دونوں مفکرین کے لئے موت کا عرفان رکھے بغیر وجود معتبر نہیں ہوتا،

آگ کا دریا، میں فلسفہ کی جو لہر کا رہا ہے، وہی اس ناول کو وقت کے المیہ رزمیہ کے ساتھ موت کے عرفان کی گہرائی بھی عطا کرتی ہے۔ اس ناول میں نمایاں طور پر فرد کی موت کا ذکر وہی جگہ آیا ہے، ایک تو وہاں جب کمال ہری شنکر اور اس کے ساتھی بنگال کے قحط زدگان کی امداد کے لئے جاتے ہیں اور ایک اسٹیشن پر ابوالنصور کی لاش دکھائی دیتی ہے، تھوڑی دیر بعد اس کی نوجوان فاقہ زد بیوی آہ بے بسی موت کے منہ میں چلی جاتی ہے۔ موت کا یہ سامنا ان نوجوانوں کے لئے وجود کا ایک نیا، شدید اور گہرا تجربہ تھا، مگر لوگ جو ہر روز ایسی ہزاروں لاشیں اسٹیشنوں اور بازاروں اور راستوں پر بکھرتی دیکھ رہے تھے بے حس ہو چکے ہیں۔ فرجیوں کی ٹرین، مرنے والوں کا احترام کیے بغیر دھواں اُڑاتی برسا کے محاذ کی طرف روانہ ہو جاتی ہے۔ جہاں اور لاشیں اور موتیں وقت کے دھارے پر مستقبل سے بہتی حال کی طرح چلی آرہی ہیں۔ استحصال کرنے والے اور مارنے والے موت کی حس یا شاید زندگی کا احساس بھی کھو چکے ہیں۔ یہ وہ بے معنی موت ہے جو ہماری سیاسی اور سماجی مشین ہزاروں انسانوں پر لادتی ہے۔ سارتر نے موت کی جو تین سمتیں بیان کی ہیں، یہ اُن سب سے مختلف ایک ایسی موت ہے جس کے کوئی معنی نہیں۔۔۔ ایسی اموات کا سامنا زندگی کو اور بھی بے معنی بنا دیتا ہے۔

آگ کا دریا، میں موت کا ایک اور تجربہ ہے، اور وہ ہے زملا کی موت۔ اُس کے

VICTORS میں لوسی (LUCY) حکومت کی سزا دی گئی ہے، اُس کا عاشق جان پک بکھتا ہے۔ ان دونوں کے مابین ایک مکالمہ سینے:

جان: تم مجھے اپنے ساتھ رہنے دو۔ میں خاموش رہوں گا، اگر تم چاہتی ہو
لیکن میں یہیں رہوں گا تاکہ تمہیں تنہائی کا احساس نہ ہو۔
لوسی: تمہارے ساتھ میں تنہا نہیں رہوں گی؟ اوہ، جان کیا اب تک تم سمجھ نہیں پائے
کہ اب ہم دونوں میں کوئی چیز مشترک نہیں رہی۔
جان: کیا تم یہ بھول گئیں کہ میں نے تم سے محبت کی ہے؟
لوسی: وہ دوسری عورت تھی جس سے تم نے عشق کیا تھا۔
جان: وہ تم ہی ہو۔
لوسی: میں دوسری عورت ہوں۔ اب میں خود اپنے کو بھی نہیں پہچانتی اچھا تم مجھ سے
محبت کرتے ہو،
تب؟ ہماری محبت ہمارے بہت پیچھے رہ گئی ہے تم اس کی بات ہی اب کیوں
کرتے ہو؟ اس کی حقیقت میں کوئی اہمیت نہیں تھی۔
جان: تم جھوٹ بول رہی ہو۔ محبت ہی ہماری زندگی تھی۔
لوسی: ہماری زندگی؟ ہاں۔ ہمارا مستقبل۔ میں بھی ترتعات پر زرمہ ہوں۔ میں
نے جنگ کے فائدے کا اشتراک کیا۔ میں اُس دن کی منتظر رہی جب ہم دونوں شادی
کر سکیں۔ میں نے ہر شے کے لئے بے تابانہ انتظار کیا۔ اب۔ اب۔ اب میرا
کوئی مستقبل نہیں۔ میں بجز موت اور کسی چیز کی توقع نہیں۔ اور میں
یہ جانتی ہوں کہ میں اکیلے ہی مر دوں گی۔ مجھے اکیلے ہی مرنے ہے۔
سارنڈے کے نزدیک یہ وہ موت ہے، جو ہم پر جابر قوتوں کے ہاتھوں مسلط کی جاتی ہے، اس
لئے یہ زندگی کو کوئی معنی دے نہیں سکتی۔ محبت بھی موت ہی کی طرح انفرادی وجود کی تجزیہ
ہے۔ یہ ضروری نہیں کہ دو محبت کرنے والوں کے درمیان بھی مکمل اپنا مکمل ہم آہنگی ہو۔
ہر وجود اپنی تنہائی سے بھاگتا ہے، اور اس فرار کی راہ میں جو بھی مل جائے، پسند آجائے،
اُس سے محبت کرنے لگتا ہے، مگر اس محبت کی کیا حقیقت ہے؟ سارنڈے کے نزدیک وجود برائے
ذات کا تعلق وجود برائے غیر (BEING FOR ANOTHER) سے بھی ہے۔ دوسرے انسانوں سے

رشتہ آدمی کی ذات اور تجربے کا پتہ دے سارے کہتا ہے کہ ہم جنسی میلان رکھتے ہیں، اس لئے جنسی اعضا بھی رکھتے ہیں، ہمارا جنسی میلان اس لئے نہیں کہ ہم جنسی اعضا کے مالک ہیں۔۔۔ یعنی جنسی میلان اصل شے ہے جو ہمیں دوسرے وجود سے توڑتا ہے۔۔۔ ہمارے اطراف کوئی دوسرا نہ ہو تو ہم اپنے ماقول کو اس طرح ترتیب دیتے ہیں کہ ہم ہی ان کا مرکز بنتے رہیں، لیکن جب اس دائرے میں کوئی اور داخل ہوتا ہے تو یہ ترتیب بکھر جاتی ہے۔ وہ تمام اشیا کو اپنے اطراف جمع کرنا ہی نہیں چاہتا بلکہ ہمیں اپنی دنیا کا ایک معروض بنانے کی کوشش کرتا ہے۔ وہ اور وجودات برائے خود کے درمیان یہی بنیادی رشتہ ہے، دونوں ایک دوسرے کو اپنا معروض بنانا چاہتے ہیں۔ ہارڈ نیچر اس کو HARDINESS کہتا ہے۔ یعنی جو بھی شے یادِ وجود ہمارے وجود کی دسترس کے دائرے میں ہو۔ ہم اُسے اپنا آلہ کار بنانا چاہتے ہیں، انسانی وجود کے معاملے میں دوسرے کو مکمل معروض بنانے کا ایک ہی طریقہ ہے کہ ہم اسے اپنا غلام بنا لیں یا اُسے مار ڈالیں۔۔۔ لیکن وجود برائے خود کا تقاضہ یہ بھی ہے کہ وہ دوسرے وجود اور انسانی کی آزادی کو تسلیم اور اس کا احترام کرے۔ وہ ایک وقت اُسے ایک معروض کی طرح اپنانا بھی چاہتا ہے اور اُس کی آزادی کو بھی نہیں چھیننا چاہتا۔ اُس نے اپنے اُن نادلوں کہا نیوں اور تجربوں میں، جہاں نارمل اور حیاتی جنس کے اظہارات سے بحث کی ہے، یہ نظریہ وضاحت سے سامنے آتا ہے۔ AGE OF REASON INTIMACY اور دوسرے نادلوں کے کردار محبت کی اسی جہت کی تفسیر میں ہیں۔۔۔ ہم دوسرے کا صرف جسم نہیں چاہتے، نہ ہی محض لذت کے لئے کوشاں رہتے ہیں۔ یہاں یہ نکتر بیان کر دوں کہ وجودیت پرست مفکرین بھی جمالیاتی ملویت پرستوں کی طرح لذتیت اور افادیت

UTILITARIANISM کی اخلاقیات اور اصولوں کے منکر ہیں بلکہ مخالف بھی ہیں۔ محبت میں ہم دوسرے کا پورا وجود اپنا نا چاہتے ہیں۔ اس کا ایک وسیلہ تو یہ ہے کہ ہم شہوانی اخلاط کے عالم میں ایک دوسرے کے لئے عین یک دیگر بن جائیں لیکن دوسرے کو اپنا معروض بنانے اور ساتھ میں اُس کی آزادی کے حق کو تسلیم کرنے میں تواضع ہے، اُس کی وجہ سے یہ رشتہ ٹوٹنے اور بکھرنے پر مجبور ہے۔ ہم اپنی طرح دوسرے کے وجود کا عین بھی نہیں ہو سکتے۔ دوسرے کا وجود ہمیں ندامت کے احساس سے بھی دوچار کرتا ہے۔

”آگ کا دریا“ میں محبت کے تعلقات کے تمام افسانے اسی نوعیت کے رشتے اور اس کے

ٹوٹنے بکھرنے کے افسانے ہیں۔ پہلا گوتم نیلمب جیسک رانی کو اپنا معروض بنانا چاہتا ہے اس سے عشق کرتا ہے لیکن وہ اس کی اور اپنی دونوں کی آزادی کا احترام کرتا ہے۔ اس لئے پرشتہ ناکامی پر ختم ہوتا ہے۔ اپنی آزادی کے لئے دونوں ایک دوسرے کو کھودیتے ہیں، راجہ کمار سی زملا، جودل و جان سے گوتم پسند ہے، یعنی اسے اپنے وجود کے دائرے میں اپنا معروض بنانا چاہتی ہے، اس کی موجودگی میں سائرہ کے الفاظ میں ہی ایک ہی طرح کی خاموشی نہامت یا پشیمانی محسوس کرتی ہے۔ وہ اپنے وجود کو اس پر منکشف بھی نہیں کرنا چاہتی۔ اس طرح یہ رشتہ قائم ہی نہیں ہو پاتا۔ امبیکا کو پوری طرح اپنانے کے بعد بھی اس کے وجود کی آزادی کی ملک اسے مجبوراً گھر، عیش و آرام تجھنے پر مجبور کرتا ہے۔ ابراہیم انصوری کمال الدین اور اس کے محبوباؤں کا المیہ بھی یہی ہے۔ اب ہم عہد ماضی کے گوتم اور جہمینہ، چیمپا احمد اور زملا روشن اور شاہ رخ سلطانہ کو دیکھیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ قرۃ العین، شعوری طور پر دہی لا شعوری طور پر وجودی نظریہ محبت کے ثبوت میں مثالیں پیش کر رہی ہیں۔ قرۃ العین کے ناولوں اور افسانوں میں شدید قسم کی جنسیت کا بھی اظہار نہیں ہوتا۔ وہ جہم اور جسمانی تعلقات کے ذکر کو چھپوتی ہوئی بھی ڈرتی ہیں۔ فرائڈ کی جنسیت کا ان پر کوئی اثر نہیں جسمانی تعلقات اپنی شدت کے ساتھ اس نسلیں کے ہیرو نیلم کے جنسی تجربات میں ظاہر ہوتے ہیں، آگ کا دریا میں ایسی کوئی مثال ہمیں ملتی۔ قرۃ العین ایک مدت تک رومانی تصورات کے دھندلکوں کی اسیر رہی ہیں۔ لیکن اس ناول میں وہ رومانیت کی سطح سے اوپر ہی نہیں آئیں بلکہ فوجوازی کی رومانی زندگی کا تنقید و تضحیک سے ذکر بھی کرتی ہیں۔ مجموعی طور پر اس کا اسلوب رومانی نثر کا اسلوب ہے، انہیں ماضی بعید اور ماضی قریب خصوصاً آزادی سے قبل کی مشترکہ ہندو مسلم تہذیب اس کی اقدار اس کے تصورات عزیز ہیں، خصوصاً اردو کی تو وہ عاشق ہیں۔ اس کے باوجود آگ کا دریا، نگر کی سطح پر مین الف رومانیت رجحان کا عکاس ہے۔ یہ بھی وجودیت ہی کا ایک عنصر ہے۔ اسی کے ساتھ قرۃ العین نے تمام ماقبل یعنی فلسفوں، تصورات اور عقلیت دونوں کو لفظی طور پر کھینچا بھی ثابت کیا ہے۔ مخالف عقلیت اور مخالف رومانیت میلانات کی آمیزش اور وجودی فکر اور وجودی طرز اس کی ایک اور جہت ہے۔ اس لفظ سے قرۃ العین نے وجودیت کے کئی عناصر کو اپنے اس ناول میں جذب کیا ہے۔

ہے اگر اپنی اپنی آزادی تجھے پر دونوں ہی اس گہرے وجودی تجربے کا سرمایہ حیات بنانے کو ترجیح دیتے ہیں۔
 پھر نرملا ہے اسیدھی سادی، گھر لکھنؤ کی معصوم سی لڑکی۔ گوتم سات برس پہلے بڑھکاو
 کے لئے اُس کے گھر آیا تھا، اس کی تصویر آئی تھی اور اس نے گوتم کو اپنے دل کے راج سکھاسن
 پر بٹھا کر اُس کی پرستش شروع کر دیا تھی۔ مگر گوتم چپا کی طرف کھینچ رہا ہے۔ اس
 معصوم لڑکی کی خودداری اور خود شناسی راہ میں حائل ہوتی ہے۔ وہ یہ روگ پال پال کر خود کو
 وق کی نذر کر دیتی ہے۔ گوتم، جو تھک چکا ہے، چپا کو اپنا نہیں سکا۔ نرملا کی بیماری میں اس پر
 پھر ملفت ہوتا ہے مگر وہ جانتی ہے کہ وہ مر رہا ہے۔ اُس نے محبت ضرور کی تھی، لیکن
 موت کے سامنے محبت کے کسی رشتے کی اہمیت نہیں، اب اُس کا کوئی مستقبل نہیں، گوتم زندہ
 وجود ہے اور نرملا مرتا ہوا وجود۔ دونوں ایک دوسرے کے مستقبل میں شریک نہیں
 ہو سکتے، وہ چپ چاپ اپنے اسرار اپنے خواب اپنے وجود کی گہرائیوں میں چھپائے ہوئے مرجاتی
 ہے۔ طاقت کو اس کے سامان میں ایک کتاب کے اندر بڑے چاؤ اور سوجھن سے چھپائی
 ہوئی سات برس پہلے کے گوتم کی تصویر ملتی ہے۔ اسے اس وقت تک تسکین نہیں ہوتی
 جب تک وہ اس تصویر کی جی کھول کر تذیل نہ کر لے۔ لیکن پھر وہ پھوٹ پھوٹ کر رو پڑتی
 ہے کیوں کہ وہ سمجھتی ہے کہ نرملا کا قاتل گوتم نہیں، نرملا نے اپنی موت کا انتخاب خود کیا اور آزادانہ
 کیا۔ اپنے آپ کو اس گوتم کے سپرد کرنے پر تیار نہ تھی، جو کسی اور کا ہوا وہ اسے بچ کر سکتی
 ہے، مگر اپنی آزادی اس کے حوالے نہیں کر سکتی۔ گوتم کو نرملا کے دائرہ وجود میں شامل ہونے
 پر ندامت کا احساس ہوتا ہے اور چپا سے بھی وہ دور دور بھاگتا ہے کیونکہ دونوں جگہ اسے
 اپنا وجود دوسرے کے وجود میں ضم ہوتا اور اپنی آزادی کا ایک حقہ کھوتا نظر آتا ہے۔ ان
 سب نے اپنی اپنی جگہ آزادانہ انتخاب کیا، اپنی منزل کا۔ نرملا نے موت منتخب کی،
 چپا اور گوتم نے آزادی کا انتخاب کیا۔ اس طرح محبت کے یہ رشتے بکھر گئے، ٹوٹ گئے۔

۱۔ ان سب کے درمیان ان سب سے گہری ہونی وہ تنہا

گہری تھی۔ کیوں کہ آخری تجربے میں معلوم ہوتا ہے

کہ انسان بالکل قطعاً تنہا ہے۔ اس کے باوجود ہم چاروں

طرف انسانوں سے مختلف قسم کے ایکویشن قائم کرنے کا کوشش

میں رہتے ہیں۔ جب یہ ایکویشن غلط ہو رہے

شروع ہو جاتے ہیں ترمیم بھی پتہ چلتا رہے کہ ہم
بے حد معمولی ہیں..... یہی بات چپا رہنے دے

سید عامر رضا سے جو بیٹیا صاحب کہلاتے تھے۔ کہی.....

— بیٹیا صاحب نے اس سے کہا تم میں یہاں سے بھاگنا چاہتا

ہوں اور شکر ہے کہ مجھے فرار کا موقع مل گیا — میرا

تبادلہ مدد اس کا ہو گیا ہے — تم — تم مجھ سے شادی

کر کے میرے ہمراہ چلنے کو تیار ہو —؟

..... سید ایک بہت اہم بات تھی، جو اس نے سنی ایک

آدمی اسے اپنی زندگی میں شامل ہونے کے لئے مدعو کر رہا

تھا اور وہ اس آدمی کو بے حد پسند کرتی تھی، مگر اس نے کہا

”کمال ہے، ایک کو یہ کہتے شرم تو نہ آئی ہوگی۔“

— تم نے مجھے باغ کے راستے پر کیوں چلایا تھا — انہوں

نے غصہ سے کہا۔

— میں نے آپ کو باغ کے کسی راستے میں نہیں چلایا۔

— تم ایمانداری سے کہہ سکتی ہو کہ تم نے مجھ میں

دلچسپی نہیں لی، سید بارگاہی ہوئے کہ تمہاری دوست چیمین

سے میری شادی ہونی والی ہے۔

— وہ خاموش ہو گئی، سید بالکل صبح تھا۔ تب اسے

یہاں مرتبہ معلوم ہوا اس میں بڑی خامیاں ہیں۔ اصول

اور بلند خیالات اور فلسفے علیحدہ چیز ہیں اور ہم اصل

زندگی میں ایسے خیالات سے بالکل مختلف ہوتے ہیں خاص

فلسفے اور اخلاق کے اصولوں کا جذبات اور امیدیں کوئی یکویتی

نہیں۔ ہم درحقیقت بے حد کمزور ہیں۔

— (آگ کا دریا ص ۳۶۳ ۳۶۶)

پھر یہ دونوں چپا احمد جو بزمِ خود بہت بلند ہیں، اور عامر رضا جو بہت غیر معمولی ہیں مگر عورت

ہائیکے نزدیک THERENESS اور اصل وجود درونیا BEING IN THE WORLD کا اظہار وجود ہے۔۔۔۔۔ یہ خود اپنی تنویر ہے، اپنے کوروشنی میں لانا دوسروں پر خود کو فاش کرنا۔ یہ علم نہیں عرفان ہے، وجدانی، وجودی انکشاف یا کشف ذات۔۔۔۔۔ وجود کا یہ اظہار تین سطحوں پر ہوتا ہے، اپنے ماحول سے باخبری، قہم اور مکالمہ یا معاملت۔۔۔۔۔ ان سطحوں پر وجود اپنی واقعیت کو دوسروں پر منکشف کرتا اور دوسروں کے وجود کے اسرار اپنے اوپر منکشف کرنا چاہتا ہے۔ یہ دوسروں کے لئے آدمی کی ذاتی وجود کی دلچسپی اور تعلق کا اظہار ہے، وجود کی واقعیت سادہ موجودگی یا کسی کے حضور ہونے کے مترادف نہیں، بلکہ انسانی وجود کی لازمی وجودی خصوصیت ہے۔ مکالمہ اور معاملت اسی کا وسیلہ ہے، زبان ہی کے ذیل سے ہم ایک دوسرے پر خود کو منکشف کرتے اور دوسروں کو جانتے ہیں۔۔۔۔۔ اس انکشاف اور دوسروں سے تعلق کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ آدمی لفظوں کو سمجھنا اور سننا سیکھے، اور خود خاموش رہے۔۔۔۔۔ مگر یہ خاموشی بھی معنی رکھتی ہے، وجود کا اظہار کرتی ہے۔ اسی لئے محبت کے رشتے میں ہم لفظوں کو خاموشی اور خاموشی کو لفظ سے بدل دیتے ہیں۔۔۔۔۔ چپا اور گوتم لفظوں سے اسی لئے خوفزدہ ہیں کہ کہیں کوئی لفظ ان کی محبت کا راز دوسرے پر منکشف نہ کر دے۔ وہ خاموشی بھی نہیں رہ سکتے، اس لئے کہ خاموشی خود بہت کچھ کہہ سکتی ہے، اس لئے ہر ملاقات میں غیر ضروری انصوں، غیر متعلق باتیں کر کے بے معنی لفظوں کو بامعنی اور قابل ترسیل الفاظ کا پردہ بنا لیتے ہیں۔ لفظ جو وسیلہ اظہار و انکشاف ہے، اس طرح ہوتا جائے تو پردہ اور نقاب بھی بن جاتا ہے۔۔۔۔۔ چپا اور احمد دونوں اپنے اپنے پیروں پر بھی لفظوں کی اور کبھی خاموشی کی نقابیں اٹھائے ایک دوسرے سے ملتے ہیں۔۔۔۔۔ اپنے آپ کو منکشف کرنے سے دونوں ڈرتے ہیں، ندامت یہ ہے کہ پھر ہمیں اپنی آزادی بخشی پڑے گی۔۔۔۔۔ وہ قطع تعلق کا انتخاب آزادی سے کرتے ہیں، مگر یہ آزادی اُن کے وجود کا حصہ اور تقاضہ ہے، اور یہ سے اپنے اوپر لادرا ہوا فیصلہ نہیں۔۔۔۔۔

اسی لئے چپا سرل ایشے سے بھی گھبراتا اور بھاگتا ہے۔ ایک خاص جذباتی لمحہ میں اُسے سرل میں اپنے شوہر کی جھلک نظر آتی ہے، جو کسی اور کا شوہر ہے۔ لیکن وہ سرل پر بھی اپنا راز منکشف نہیں کرنا چاہتی۔

”تم دوستی کر سکتی ہو، سرل کہتا رہا۔“ وہ نہ باقی تم سارے میں ٹکڑے ٹکڑے ہو کر بکھری

ہوئی ہو۔ اس کاغذ کے ٹکڑے کی طرح۔ اُس نے بے دھیانی سے خالی لفافہ اٹھایا، جس پر گوتم کا پتہ لکھا ہوا تھا۔ اس.....

سرل میں اتنی تیز روشنی میں ہوں۔ جتنی تم نے ابھی ظاہر کی۔
 ”ہم سب اسی تیز روشنی میں موجود ہیں۔“ اس نے صوفے سے ایک رسالہ اٹھایا
 اس پر بھی گوتم کا نام چھپا تھا۔

”تم اُسے بہت زیادہ چاہتی ہوتا۔“ اس نے رسالہ چھپا کی طرف پھینکا۔
 ایک وقت تھا خود گوتم نے اس سے عام رضا کے متعلق اسی قسم کے امتحانی سوالات کئے تھے۔

لیکن وہ تم سے ملتا کیوں نہیں۔“ اس نے
 دوبارہ کہا پتہ نہیں۔ مجھے اس سے ملنے کی فرصت
 کمپادھے۔

تم پہر جبھوٹ بول رہی ہو۔

وہ ایک اونچی چوٹی پر کھڑی تھی اور سارے دنیا اس کے
 رقی رقی احوال سے واقف تھی۔ میں نے اپنے آپ کو اس طرح
 کیوں بکھرس نہ دیا۔ اب بہت دیر ہو چکی ہے۔ اب کیا
 ہو سکتا ہے۔ سارا زمانہ نکل چکا۔ سارا زمانہ۔“

(آگ کا دریا، ص ۵۱۳، ۵۱۴)

چھپا بکھرتی رہی اور سارا زمانہ نکل گیا، سرل نے اپنی بیوی کو جو اس کی تعلیم کی خاطر
 بیماری میں بھی ملازمت کر کے چپک بھینتی تھی، طلاق دے دی۔ یہ فیصلہ سرل کا تھا
 چھپا کا نہیں تھا۔ اور جب چھپا نے اُس سے شادی کرنے سے انکار کر دیا تو سرل ندامت اور اپنے
 وجود کے طشت ازبام ہونے کی ندامت کے مارے اپنے خول میں بند ہو گیا۔ دو وجودوں کے
 درمیان مکالمے کا دروازہ بند کر لیا۔ اور دونوں بے معنی نقطوں اور بے معنی خاموشی کے اندھیرے
 میں لپٹے ایک دوسرے سے ہمیشہ کے لئے بکھڑ گئے۔

چھپا میں اتنی ترانائی تھی کہ وہ اپنے وجود کی سالمیت کو لمحہ لمحہ بکھرنے کے باوجود باقی رہ
 سکی۔ وہ اپنے پرانے ماحول میں لوٹ آئی اب وہ مراد آباد اور بنارس کے گٹے ہوئے غربت زدہ
 ماحول میں اطمینان سے اپنے وجود کا آزادی میں اثبات کر رہی تھی۔ اُس نے اس کے

مکالمے سے تو ناتا جوڑ لیا جس کا ایک نام محبت ہے، لیکن وہ مکالمہ جو تمام افراد انسان کے وجود سے ہم آہنگ کرتا ہے، جاری رہا، بلکہ یہ رشتہ مستحکم تر ہو گیا۔ چپانے اس طرح اپنے وجود کے اعتبار کو پایا۔

اس ناول میں اور بھی کردار ہیں جو محبت کے ذیل میں سامنے آتے ہیں، مثلاً آرا، عاکیر، پرسٹ، بڑکی، شاخ، رخ سلطانہ، اور عامر رضا۔ ان سب نے بالآخر اپنی آزادیاں تھامیں اور اپنے وجود کو ماحول کے ہاتھوں میں چھوڑ دیا۔ خود فیصلہ اور انتخاب نہ کرنے کا یہ فیصلہ بھی ایک طرح کا فیصلہ ہے۔ یعنی ہم اپنے وجود کے فیصلے کا حق اور ذمہ داری دوسروں کے سر ڈال رہے ہیں۔ یہ عام آدمی ہیں، ہائیڈیگر کی اصطلاح میں MAN جن کا وجود غیر معتبر ہے جنہوں نے دنیا اور ماحول سے مصالحت کر لی، کمال کو تم، ہری شنکر اور سرل نے بھی مصالحت کر لی۔ انگریز پروفیسر جو نزوان کی کھوج میں نکلے تھے سوامی وریکانند بن کر انہوں نے بھی وجود کے اعتبار سے ہاتھ اٹھالیا، ایک طرف تو یہ تاریخ کا جبر ہے، دوسری طرف اپنے وجود اور اُس کے تجربات کی دہشت سے گریز کا نتیجہ۔ کسی نہ کسی مرحلے پر سب حالات سے سمجھوتہ کر کے عام آدمی بننے کو تیار ہو جاتے ہیں۔ وہ جو خیال وقت نہیں، جو تاریخ کو بناتا اور اس کی سمت متعین کرتا ہے بلکہ بسف کے وہ تودے جن میں وقت منجمد ہو گیا ہے، اب یہ ٹھس پتھر ہیں، زمانے کا دھارا انہیں چھوڑ کر آگے بڑھ جائے گا۔

قرۃ العین نے اپنے کرداروں کے اس انجام میں ایک طرف تو موجودہ تاریخی صورت حال کا تجزیہ کیا ہے اور دوسری طرف یہ دکھایا ہے کہ کس طرح آدمی اپنے وجود کا اعتبار رکھ کر زندگی کے ساتھ معاشرے اور کائنات کو بھی بے معنی بنا دیتا ہے۔ جنجیوں، فسادات، ملکوں کی تقسیمیں نسلی تعصبات، گروہی عصبیتیں آزادی کے انسانی حق سے ہاتھ اٹھا لینے کا نتیجہ ہیں۔ عہدِ حاضر کی تاریخی صورت حال کو قرۃ العین نے جس طرح گزراں اور سرسری جھلکیوں میں اجاگر کیا ہے، اُس کی چند تصویریں بھی دیکھتے چلئے۔

”تقسیم کے بعد مسلمان ہجرت کی نفسیاتی گڑھ سے دوچار ہوئے۔ ہندوستان سے پاکستان ہجرت کرنے والے ہندوستان کے کسی شہر، کسی قصبے، کسی دیہات بھی کو اپنا گھر کہتے ہیں۔ وہ یہاں آنا چاہتے ہیں، مگر درمیان میں سرحد کھینچی ہے، وہ پاکستان کے شہری ہیں اس لئے اس کے وفادار بھی ہیں۔ یہ کش مکش مہاجر پاکستانی مسلمانوں ہی کی نہیں، ان کی بھی کش مکش ہے جنہوں نے پاکستان کی تحریک میں مسلم لیگ کا ساتھ دیا، مگر پاکستان بن جانے کے بعد ہندوستان

جمع ہوتے ہیں، ان کو حقیر سمجھا جاتا ہے۔ کیونکہ ان کا کوئی گھر نہیں۔ دو طرح کے پناہ گزین تھے ایک وہ جنہوں نے اپنی مرضی سے ترک وطن کیا، دوسرے وہ جن کو مجبوراً مسکنا بیڑا۔ تب مسلم سیاست میں ایک نئی آواز سنائی دی۔ میں نے دیکھا کہ میرے ہم مذہب مسلمان بخوشی اور بیڑے ارمان کے ساتھ ترک وطن پر آمادہ ہیں اور ایک نیا ملک بسانا چاہتے ہیں۔ مجھے اکثر یہ تصور بہت مبہا یا کیونکہ صرف رومان اور عینیت انسان کی نظرت میں داخل ہے۔ اور اگر ایسا نہ ہوتا تو دنیا میں کسی نئے خیال پر عمل نہ کیا جاتا نہ خواب پر کھلے جاتے۔ مگر اس خواب کا دوسروں کے خوابوں سے تضاد ہم ہو گیا۔ کش مکش اور تضاد کا مجھے پہلے سامنا کرنا پڑا۔

_____ امن اور جنگ کا مسئلہ بہت کنٹھ ہے، میں نے ٹالسٹائی اور گاندھی اور ڈروڈین۔ لیکن اس کے کیا معنی ہیں؟ وفاداریوں کے معنی طے کرنے والا کون ہے۔ _____

(آگ کا دریا، ص ۴۱۶، ۴۱۷)

پاکستان بنا اور فساد ہوا، کمال کہتا ہے، بلکہ آہستہ سوجتا ہے:

_____ میں یہ لگتا ہے جیسے ساری انسانیت کے خون

سے ہمارے ہاتھ رنگے ہوئے ہیں اور ہمیں اس خون کو دھونا ہے

اور دیکھ کر کیا ہوا۔ _____ اس نے ہاتھ آگے پھیلا دیے۔ ایک

روز صبح کو ہم اٹھے اور ہم نے دیکھا کہ ہمارے ہاتھ واقعی خون

سے رنگے ہوئے ہیں اور ہمارے وہ سارے کردار جن کو تم نے چپا

باجی سے سنا ہوگا۔ _____ نڈل کارڈ کے کیریکیٹورز کی مانند ذہین

اور سیر لطف گفتگو کرنے والے نوجوان، مارگ کا مطالعہ کرنے

والی اور مینی پوری مانا مینے والی برطانیہ، صندوستان کا قدیم

کلاسیکل تہذیب کا راگ الاپنے والے پوزیمیران سب کو ہم نے

حیکھا کہ خون میں رنگے ہوئے حلیوں۔ مگر ہم میں اسے بہت
 سے ایسے تھے جو اس خون کا کفارہ دینے کے لئے تیار تھے۔
 وہ انسانیت کی اعلیٰ قدروں اور مذہب کی بلند نما اور خدا کا
 بزرگی کا چرچا کرتے اور ادھر ادھر بھاگ گئے۔

(ایضاً ص ۴۵۹)

موجودہ نسلیں کالین دین کے علاوہ نژادوں اور کاموں کے اجنبیوں کی نسلیں ہیں۔ اجتماعی طور پر
 بھی اور انفرادی سطح پر بھی، جو ایشیہ ہندوستان کے مہاجر پاکستانی مسلمانوں کا ہے وہی مائیکل
 کا بھی ہے، وہ انگریز ہے مگر یہودی، وہ اپنا وطن چھوڑ کر اپنی مرضی سے نیا ملک بسانے اسرائیل
 چلا گیا ہے۔ ہندوستانی مسلمانوں کی طرح ہجرت کے بعد اُسے انگلستان کے سبزہ زار چھیلیں۔ جنگل
 پہاڑیاں، کالچ، محفلیں سب یاد آتی اور ستاتی رہیں گی، مگر وہ خود اپنے کو دیس نکال دے رہا ہے
 یہی مسئلہ ان فلسطینی عربوں کا ہے جن پر جبراً علاوہ وطنی مسئلہ کی گئی۔

گلشن کہتا ہے:

کسی امریکن نیگرو کو بلالڈ۔ کسی جرمن سیہودی کو پیش
 کرو۔ کسی عرب پناہ گزین کو صلیب کے سامنے حاضر کیا جائے۔ کسی
 پاکستانی مہاجر اور ہندو شہرنازیوں کو آواز دو۔ اور ان سب
 سے پوچھا کہ تمہارا جرم کیا ہے جس کی بنا پر سزا تم کو ملی؟
 میں تمہارے سامنے موجود ہوں میری سزا

تجو میز کرو، مائیکل نے کہا۔ (ایضاً: ص ۶۶۱)

مائیکل نے اپنی سزا خود تجویز کی، مگر دوسری جنگ کے بعد ایک ملک سے دوسرے ملک بھاگنے
 والوں کی سزا کس نے تجویز کی ہندوستان کے مہاجرین اور پاکستان کے شہرنازیوں کو کس نے
 عمر بھر کا بن باس دیا۔ بنگال دوہیں، پنجاب دوہیں، کشمیر دوہیں، جرمنی دوہیں، کوریا دوہیں،
 ویت نام دوہیں اور یہ دشمن بھی دوہیں۔ یہ تقسیم کس نے کی؟ کمال اپنے وطن واپس آتا ہے
 تو وہ یہاں اجنبی ہے، غدار ہے، جاسوس ہے، مشتبہ ہے، اُسے پولیس تھانے جانا پڑتا ہے۔ وہ
 دکھانا ہوتا ہے۔ ہندوستان اور پاکستان کی سرحدوں پر کھڑے پہرے دار ادھر سے دھر سفر
 کرنے والوں کی منقسم وابستگیوں کو جہاں کے اپنے وجود کی وابستگی ہیں، سمجھ نہیں سکے کہاں

جو ہندوستان میں خاموشی کا لہارہ اوڑھے رہا سرحد پار کر کے پھوٹ پھوٹ کر رو پڑتا ہے۔۔۔۔۔ اُس نے ماضی کو چھوڑا تو ماضی کی ملکیت سے بھی ہاتھ اٹھالیا، جب وجود تقسیم ہو کر دوسرے ملک میں چھوٹ جاتے تو کاٹھ کباڑ، مکان، جائیداد کی کیا اہمیت ہے۔ یہ سب تو وجود کے آلات کار ہیں، زندہ رہنے کے وسیلے۔۔۔ اب مہاجر کال کراچی میں کڑھی بنائے گا، غیر معتبر وجود کا بار زندگی بھر کا ندھے پر اٹھائے گا، سرنے اُسے مشورہ بھی ہی دیا ہے، وہ بھی اپنے معتبر وجود کو مزاروں کوں پیچھے چھوڑ آیا ہے۔

_____ کمال کائنات کا ذوق داری کا بوجھ میں دنے یہاں بہت

دن اٹھائے رکھا۔ آخر اُسے انداز پہنکا تم یہاں اس بوجھ دے

سبکدوش ہو چکے ہو۔ پہلے اس صٹ دھر محکا کیا فائدہ اس

طرح کیا تم اپنے ضمیر کو تسکین دینا چاہتے ہو کہ تم محرم نہیں، تم

بہت بڑے محرم ہو۔۔۔ کمال رضا۔۔۔ مجھ سے کہیں بڑے محرم

(آگ کا دریا، ۷۳۷)

کمال ہندوستان آکر اپنے ہمزاد ہری شنکر سے نہیں ملتا، کیونکہ وہ اس کے معتبر وجود کا ماضی ہے، وہ گوتم سے صرف فون پر بات کرتا ہے، لاج و قی اُس سے لپٹ کر کہتی ہے اور روتی ہے کہ ”بھئی کن اب مجھے چھوڑ کر نہ جاؤ“ مگر وہ اپنے ماضی اپنے وجود سے جلا وطن ہو چکا ہے کچھ تو تاریخ کے جبر نے اور خود کچھ اُس نے جلا وطنی قبول کی ہے، اب وہ صرف حال میں زندہ رہنے والا جاندار ہے۔ مگر اُس کا ماضی اُس کا پیچھا نہ چھوڑے گا، اُس کا وجود اُس کے ساتھ رہے گا، موت کی دہشت کے سامنے بھی اُس کا معتبر وجود اُس سے CONFESSION کا مطالبہ کرے گا۔۔۔۔۔ اونا مرنے کے سینڈیا یا نزل مرتے، وقت اپنے عزیز ترین چیلے سے جسے اُس نے دہریے سے عیسائی بنایا تھا، کنفیشن کرتا ہے کہ وہ خود زندگی بھر کبھی ”جھوٹی باتوں پر ایمان نہ لاسکا“ جن کی تبلیغ کرتا رہا۔ مرتے وقت یہ کنفیشن اُسے زندگی بھر غیر معتبر وجود کا بوجھ اٹھانے کی ندامت سے آزاد کر دیتا ہے، لیکن اُس کی کشمکش یہ تھی کہ شکستہ ایمان کا بوجھ اس کا وجود تو برداشت کر لیتا مگر اُس کو ماننے اور اُس کی باتوں پر چلنے والے سیدھے سادھے خدا کے بندے پھر کس عقیدے کس نظریے کا سپارا لیتے۔۔۔۔۔ ہم سب آگ کے دریا کے کرداروں کی طرح زندگی بھر اپنے کو عقیدوں اور نظریوں کے قریب میں مبتلا رکھتے ہیں اور اس حقیقت سے آنکھ چراتے ہیں

کہ موت کا سامنا کرنے کے لئے وجود کے سارے اسرار منکشف کرنا ضروری ہے، ورنہ موت بھی زندگی کی تکمیل نہیں بلکہ اُس کی بے معنویت ہی کی تشویش ہوگی۔
سری جنگ سے لوٹ کر پھر فلسفوں کا مطالعہ کرنے لگتا ہے جیسے کچھ ہوا ہی نہیں، حالانکہ وہ جانتا ہے کہ دنیا بدل گئی۔

— — — کل کے دشمن آج کے ساتھی تھے، اور کل کے ساتھی آج کے خطرناک ترین دشمن تصور کیے جاتے تھے۔ ایشیا کا نقشہ تیزی سے بدل رہا تھا۔ امن کے نعرے لگائے جا رہے تھے۔ تیسری جنگ کی تیاری کی جا رہی تھی۔ کل کے ترقی پسند آج شدت کے رجعت پسند بن چکے تھے، کسی ویلیر سے کوئی استحکام باقی نہ رہا تھا۔
(آگ کا دریا، ۱۹۴۲)

— — — سارے مصنف اور ادیب اور ذہن پرست، سارے مغربی انسان اور مغربی یورپین تہذیب، اور نیا ایشیا، جس کے نمائندے یہاں موجود تھے، مختلف جہنموں کے درمیان محلق تھے۔ انہیں اب معلوم ہوا کہ بل صراط پر چلنا کیا معنی رکھتا ہے۔ ان کی مسلمان اور صنف وادربدھ روحوں کو بہت سی تکالیف لاحق تھیں،

— — — ان سب کا پیرامیوٹ جہنمیں، ذاتی متہ خانہ اور منجی کا شنائیں زیادہ تکلیف دہ اس لئے تھیں کہ ان میں سے ہر ایک نے کا کوئی راستہ نہ تھا۔ ایک راستہ تھا مگر وہ بچہ ہولناک تھا۔
(ایضاً ۱۹۸۵)

اسی کہانی سے فاشزم اور جنگیں، قحط اور تباہیاں جنم لیتی ہیں:

— — — ہم سب چھپے ہوئے فاشسٹ ہیں، ہم سب کے ہاتھ میں غیر صوفی مشین گنیں ہیں، جن کا رخ ہم نے دوسروں کی سمت کر رکھا ہے۔ خیالات کی مشین گنیں، عربوں بوڑھی عورتیں امن چاہتی ہیں لیکن دنیا کو بوڑھی عورتوں کی

ضرورت نہیں ہے۔

(آگ کادریا: ۵۱۷)

_____ حالانکہ ہر آدمی جاننا چاہے کہ اس بال سے زیادہ باریک

نیل پر جسے زندگی کہتے ہیں، منرمل کھڑی تہی، زندگی سے مذاق

نہیں کیا جاسکتا۔

(آگ کادریا ۵۲۱)

لیکن دل اور زندگی سے سب مذاق کر رہے ہیں، فن کار جو _____ دل کے تفرہ خواں انسانی

وجود کے تجربات کے ترجمان ہیں۔ _____ بازاروں میں بک رہے ہیں۔

_____ یہ دیکھ کر ہر آدمی اور خریدنے والے ہر آدمی کے انٹلیجنٹ کا

دور ہے اس عہد میں آرٹسٹ کی بڑی سیار کی قیمت مقرر ہو چکی

ہے۔ کون کہتا ہے کہ دنیا میں آرٹسٹ کی قدر نہیں۔ دیکھو

ایشیا کے فنکار لوگ کسی طرح فُل میراٹ اور طرح طرح کے وظیفوں

پر دھڑا دھڑا امریکہ جا رہے ہیں، گوتم نے کہا۔

_____ ایشیا کے فنکار لوگ تو دھڑا دھڑا سوویت یونین

اور چین بھی جا رہے ہیں، میں نے کہا وہ بڑا ستم۔

جانبدار تھا۔ _____

(آگ کادریا: ص ۵۲۶)

_____ یہ تقسیم شدہ دنیا ہے، ملک، ملک، نظریہ، انسانی

روحیں، ایمان، ضمیر ہر شے تلواروں سے کاٹ کاٹ کر

تقسیم کر دی گئی ہے۔ یہاں ہر طرف سرحدیں ہیں اس

تقسیم شدہ دنیا میں ہم ایک دوسرے سے سرحدوں

ہی پر مل سکتے ہیں۔ _____

(آگ کادریا ص ۵۳۲)

کون ترقی پسند ہے، کون رجعت پرست ہے اس کا فیصلہ کس نظریے کی رو سے کیا جائے

_____ جنگ اور آزادی کے بعد کی دنیا نے معیار اور پیمانے ہی بدل دیے ہیں۔ اصل

وابستگی اپنے معتبر وجود کا اثبات ہے، اور ہماری نسلوں نے وجود کا اعتبار دے کر غیر معتبر

وجود کا اثبات ہے، اور ہماری نسلوں نے وجود کا اعتبار دے کر غیر معتبر وجود کی عارضی کاپیاں

اور خوشیاں اور مادی فوائد حاصل کر لئے ہیں، اسی لئے ہم نے اپنے وجود کو تھوڑا سا

آزادی کے ہم معنی ہے ترقی العین نے صرف ایک جگہ وجودیت کا ذکر کیا ہے لکھتے ہیں:

_____ حُود وجودیت کے پرستاروں کا اس اصطلاح
 آزادی کو مبرڑے زبردست معنی پہناتے جا سکتے تھے۔ یہاں
 پہنچ کر اُنہندوں کے معنی بہاں سمجھ میں آ جاتے تھے۔
 تاریخ، جس کا خاکہ قرۃ العین نے آگ کا دریا میں پیش کیا ہے اور جس کا سب سے فعال
 کردار ہی نہیں بلکہ خالق وقت ہے، ہمیں اسی آزادی کے معنی سکھاتا ہے۔ تاریخی صورتحال
 ہمارے اپنے عمل کا نتیجہ ہے۔ یا تو ہم چپ چاپ تاریخ کے جبر کا شکار ہو جائیں سارے جرائم حتیٰ
 کہ خود اپنے جرائم کی ذمہ داری بھی تاریخ کے سر ڈال دیں، یا ہم اُسی بے نام ہجوم میں شامل ہو
 جائیں جو اپنے وجود کا اعتبار قائم رکھتے ہوئے نہ خود کو فریب دے رہا ہے، نہ دنیا کو۔ اسی وقت
 یہ سوال سامنے آتا ہے کہ:

_____ ہزارا در تاریخ کا آخر آپس میں رشتہ کیا ہے اور
 کیا ہونا چاہیئے۔ ہم مسلسل جرم و سزا کے مسئلے کا سامنا کرتے
 رہتے ہیں۔ ماضی کی پراشخت ہم کو کرنا پڑتی ہے میری قوم
 نے جو جرم کئے ہیں یا کر رہی ہے بحیثیت فرد کے مجھے ان
 کی سزا بھگتنا ہوگی۔ بحیثیت فرد میں جو جرم کروں گی، اس
 کا فیازہ میری قوم کو اٹھانا ہوگا۔ کیونکہ خیال میں بڑی
 طاقت ہے اور میں پروپیگنڈے کی مشینری کے ذریعے اپنے
 خیالات کا پرچار کر کے بہت کچھ کر سکتی ہوں۔ جو کچھ آج
 اس لمحے تک ہوا، اس کا اثر مجھ پر پڑا ہے۔ جو کچھ میں سوچ
 رہی ہوں اس کا کفارہ آنے والی نسلیں ادا کریں گی۔ میری وجہ
 ہے یہ دنیا تباہ ہوگی یا برعکس۔ (۱۹۸۱ء)
 وجودیوں کی آزادی کے کیا زبردست معنی ہیں، اس کا جواب قرۃ العین نے خود ہی ایک جگہ
 دے دیا ہے:

_____ درندہ تم آج کیسے ہولک ہوئے کہ باوجود اندو
 ہائے سڑنے کے لئے جا رہے ہو کہ کمال نے چپڑ کر جواب دیا۔
 _____ آمیز درادر COMBATANT میں کیا فرق ہے؟

”مارٹیس دنے پوچھا“

— یہ تم اپنے آپ سے پوچھاؤ — دوسرے جنگ

میں تم آبرز کر رہے ہو۔ اس سے کیا احساس جرم کم ہو

حادثہ ”کمال دنے کہا — (ص ۶۳)

سارے ترکے یہاں آزادی کا یہی مفہوم ہے۔ آزادی نہلزم یا انارک نہیں، زبردست دھمکی اور سب سے بڑی قید ہے، آزادی انسانی وجود کی خصوصیت نہیں، اس کا جوہر اس کی اصل اور اس کا منتہا ہے، آزادی اپنے وجودی تجربے سے نہ صرف اپنے آپ کو آزادانہ ہر لمحہ تخلیق کرتا ہے بلکہ دنیا اور ماحول اور تاریخ کی بھی صورت گری کرتا ہے۔ — وجودی آزادی میں انفرادی آزادی کے معنی ہیں ہر فرد کی آزادی کا احترام کیونکہ دوسروں کی آزادی چھیننا اس کو وجود سے محروم کرنے کے مترادف ہے۔ — ہم اپنی ہی نہیں سب کی آزادی کے نگران ہیں۔ — دنیا میں ہونے والے ہر جرم، ہر قتل ہر نا انصافی کی ذمہ داری ہم پر ہے اس لئے کہ ہم اس کے خلاف لڑنے اور احتجاج کرنے کے لئے آزاد ہیں۔ — اگر ہم آزادی کا اس طرح استعمال نہیں کرتے تو اپنی آزادی کے ساتھ دوسروں کی آزادی کو بھگدینچ رہے ہیں۔ فرانز کو یہی گلا ہے، کمال کو بھی شکوہ ہے، تپپا کا یہی مسئلہ ہے، مائیکل کی جلا وطنی ہندوستانی مہاجرین اور پاکستانی شہرنا رتھیوں، بیت نام اور بنگلہ دیش کے مقتولین کا سبب یہی ہے کہ آدمی اپنی آزادی کے حق کو سیاسی عقیدوں نظریوں اور اس کی بے رحم مشینری کے ہاتھ بیچ چکا ہے۔ دیستوفسکی نے انتخاب اور فیصلے کی جس آزادی کو تمام مادی اور سائنسی ترقیوں پر فوقیت دی ہے، وہ یہی آزادی ہے، جس کے بغیر ہماری زندگیاں لغو وجود غیر معتبر اور کائنات بے معنی ہو گئی ہیں۔

— طلعت یہ تو کہہ سکتی رہے کہ میرا ماضی، میرا

وقت، میرے خراب میرے ہیں، وہ کسی اور کے نہیں ہو سکتے

گو خیال رکھو میں شخصی سطح پر یہ بات کر رہی ہوں۔

کیونکہ وہ جانتی ہے کہ ہر انفرادی وجود کو اپنے وقت اپنے

ماضی پر ریور اختیار ہونا چاہیئے۔ لیکن مستقبل کی تشکیل میں

ہم سب ایک دوسرے کے شریک ہیں، اس کے لئے وجودوں

کی محالیت اور ان کے صلیبین یا معنی مکالمہ لازمی رہے، اسی لئے وہ

کہتی رہے مستقبل ہم سب کا مشترک رہے۔

— (آگ کا دریا، ص ۶۵۶)

— جریہ کہہ سکتے "مستقبل مشترک نہیں

مستقبل پہاڑی رکھا دھر ہم سب کے لئے الگ الگ منہ پہاڑی

(۶۵۶)

کھڑا رہتا۔

وہ آزادی کو استعمال کرنے سے منکر اور دوسروں کے وجود کے تجربے کو اپنا تجربہ بنانے سے
حزیناں ہے۔ یہی وہ گریز ہے تاریخی صورت حال وقت اور موت سے جو انسانی وجود کو غیر متحرک
بنادیتا ہے۔ یاسر نے زیست اور وجودیت میں آزادی پر سارا زور صرف کرنے کے بعد
اس پر بھی اصرار کیا ہے کہ ہم میں سے ہر ایک تاریخ سازی کے عمل میں برابر کا شریک ہے۔
ہم یہ کہہ کر کہ ہمارا اکیلا ووٹ نتیجے کو بدل نہیں سکتا، اپنی آزادی سے منہ موڑتے ہیں، تنہا
ہزاروں لاکھوں ووٹ یا تنہا ہزاروں لاکھوں وجودوں کا عمل ہی تاریخ کو بناتا ہے۔
اس ہجوم میں تنہا فرد تنہا نہیں رہتا، اس کی زندگی "اُس کا وجود یا معنی ہو کر کائنات کو نئے
معانی عطا کرتا ہے۔ وجودیت کی آزادی کا یہی مقصود و منتہا ہے۔

وقت اور تاریخ کے حضور کوئی آدمی غیر معمولی نہیں۔ سب اس کے ماتھے میں

کھار کھلونے ہیں سمرٹ چن۔ گپت ہوں یا کوٹلیا، حسین شاہ شرقی ہوں یا شیر شاہ اور اکبر سدھارتو
ہوں شنکر اچاریہ، ابن رشد ہوں یا فارابی اور ابن خلدون۔ چنگیز ہوا یا ہٹلر۔

یہ سب گوتم نیلبر، ہری شنکر، کتن 'قدیر' کردن، گنگا دین کمال، عامر رضا، چپا، نرملا تھپینہ، روشن
آلا کی طرح وقت کے دھارے میں بہہ چکے ہیں۔ وقت کے دھارے کو بدلنا ہے اُس فرد کے

خیالات نے جس آزادی کو سمجھا اور برتنا اوسان کروڑوں بے نام سیدھے سادے عوام نے جن
کے لئے وجود صرف وجود ہے، وہ اس کا اعتبار کھوتا ہی نہیں جانتے۔ اس لئے کہ ان کی

خوشیاں چھوٹی، ان کے خواب معمولی، ان کی آرزوئیں محدود ہیں۔ کمال سرل، عامر رضا
گوتم، ہری شنکر۔ روشن آرا سب غیر معتبر وجود کو قبول کر کے وجودی مفہوم میں عام

آدمی بن جاتے ہیں۔ مگر چپا اس ہجوم میں شامل ہو جاتی ہے جو تاریخ کی تشکیل کر رہا ہے۔
اُس کا دکھ سب کا دکھ ہے وہ کہتی ہے:

میں ایک عام اوسط درجے کی لڑکی ہوں۔ اگر میں خدا کا خاص
 الخاص مدد سے ہوں تو، میرا کتابائی، سینٹ، صوفیہ، تو
 میرے جسم پر زخموں کے نشان نظر آتے۔ میرا لبادہ میرے
 مقدس خون سے سُرخ ہوتا۔ میرے ہاتھوں میں باغی
 گڑی ہوتیں۔ میرے سر کے گرد نور کا ہالہ ہوتا مجھے
 وحش کے پیالے اور سانپ کے پیٹارے بھجوا دئے گئے ہوتے
 لیکن میں محض چپا احمد ہوں میرے زخم کسی کو نظر نہیں
 آسکتے کیونکہ میرے تماشائی بھی میری طرح زخمی ہیں اور
 کمزور اور فانی انسان ہیں۔ جتنم پینا نہیں رکھتے۔ لوگ ممکن
 ہے مجھ پر ہنستے ہوں جبکہ سینٹ صوفیہ کی پرستش
 کی جاتی ہے ————— (ص ۷۵)

————— گوتم تو ایسا ستاندار کیر میر مارنے کے بعد سوچ
 رہا ہے کہ کس کس نروان ممکن ہوتا۔ حوت، تنہائی کا احساس
 رنج، امرت، فزار کی خواہش، وسعت اور اصافیت کا تصور
 ————— نروان ————— جو زندگی سے موت سے سورنے جا گئے
 محبت رحم اور لا تعلق سے ماورا ہے اور پھر بھی حقیقی ہے —
 معدومیت ————— ضربِ خنر۔ (ص ۷۸۲)

————— لیکن کمال دیکھتا اور محسوس کرتا ہے کہ چپا
 باجی اس رقت الیاں نہیں تھیں۔ اب وہ ہجوم کا حصہ
 تھیں انہوں نے بالآخر غیر مشروط طور پر ہجوم کی اسرا
 تہ قبول کر لی تھی ————— آج اس سے اس نے دیکھا
 کہ وہ آگے جا رہا ہے وہ مع اپنی دنیا کے مسلسل مستقل
 مراجعت میں ہے اور تھکا رہے چپا جی اب تنہا نہیں حوس
 میں شامل آگے بڑھ رہی ہیں۔ ان کے ساتھ ان کے محلے کی
 گلیاں مسجد کے مینار زینا، اور مریم، سڑک پر گلیاں

کھینٹتے ہوئے لڑکے، ٹھیلے والے برقعہ پوش عورتیں، سب
ہیں، چمپیا باجی ان سب کی ساتھی بن گئی ہیں۔ یہ لڑکے

آگے بڑھنے کے لئے تیار ہیں ————— (ص ۵۷)

ہجوم میں کمال اور گوتہ بھی شامل ہیں مگر یہ ہجوم وہ ہے جو دوسروں کی آزادی سلب کرنے اور
اپنی آزادی اور بچے داموں فروخت کرنے کی گھات میں ہے۔ ... اس ہجوم کا وجود اعتبار
کھو چکا ہے — یہاں ہر طرف فرسٹریشن ہے۔ چمپیا ہجوم میں ہے وہ ہجوم اپنی آزادی
میں خوش ہے اور دوسروں کی آزادی میں دخل نہیں دیتا یہی تاریخ بنانے والا ہجوم ہے، پہلے
ہجوم میں ہر فرد تنہا ہے، اس ہجوم میں کوئی تنہا نہیں — سب کی اپنی مقدس
تنہائیاں اور وجودی تجربات ہیں۔ مگر وہ ایک دوسرے میں بھی شامل ہیں —
پہلے ہجوم کے لئے جس میں سب تنہا ہیں سارتر نے کہا ہے کہ مسد، رشک، تشویش اور
بدی کے لہجوں ہم نے اپنے وجود کے دروازے بند کر دیئے ہیں اور صرف ایک سوراخ ہے
دوسروں کو دیکھ کر خود کو تنہا پار ہے ہیں حالانکہ باہر عمل کا ایک جلوس رواں دواں ہے؛
اس ہجوم کا فرد اپنے کو اس طرح آزاد محسوس کرتا ہے جیسے نازی جرمنی کے دور تسلط میں فرانس
”جمہوریہ سکوت“ REPUBLIC OF SILENCE ”بن گیا تھا۔ سارتر لکھتا ہے:

———— ہم نے اپنے حقوق کھو دیئے تھے، جس میں میٹھا

حق گنہگار کرنے کا حق تھا روز میں ہمارے سامنے ذلیل کیا

جانتا تھا اور ہم کو یہ خاموشی سے سنا بیڑتا تھا۔ ایک

یا دوسرے مہارنے سے ہیں اجتماعی طور پر حلا وطن کیا جاتا۔

وہ کوئی حقیقت ہے، یا یہودی سمجھ کر یا سیاسی قیدی

کہتے ہیں۔ اور اس طرح ہم سب آزاد ہو گئے تھے کیوں کہ

ناری زہر ہمارے خیالات تک میں اُتار دیا گیا تھا۔

سارتر نے خاموشی ہی کو آزادی کہا ہے اس لئے کہ نازی مارچ کے آگے زبان بند رکھنے

کا حق استعمال کرنا آزادی کا سب سے بڑا اور اہم استعمال تھا۔ — اس وقت

اشارے بھی کسی نہ کسی وابستگی کا اظہار تھے۔

یہ خاموشی نوآزادی کے استعمال پر مبنی تھی۔۔۔۔۔ مگر وہ خاموشی جو اپنی آزادی لے جانے کا نتیجہ ہوتی ہے ہمیں بے حسی سے بے عملی تک لے جاتی ہے اور ہم خاموشی سے ہر جرم میں شریک اور دوسروں کے ہر گناہ کے ذمہ دار ہو جاتے ہیں۔ اس شرکی و منافقت کی سارتر ہی سے سنیے:

————— ہم کو سکھایا گیا ہے کہ شر پر سنجیدہ گارے غور کریں۔۔۔۔۔ اس کے اسباب کا جان لینا ہی اس سے ختم نہیں کرتا۔ مشرعدا کے خلاف نہیں، ایسے جذبات کا بھی نتیجہ نہیں، یہ خوف بھی نہیں جس پر قابو پایا جائے۔ یہ عارضی اختلال بھی نہیں جسے معاف کر دیا جائے، یہ جہل بھی نہیں جسے علم سے مسور کر دیا جائے، اسے کسی طرح اس کے راستے سے ہٹایا اور واپس نہیں لایا جاسکتا اور اسے لامنز کا طرح تصویر انسان درستی سے بھی مدد لا نہیں جاسکتا۔

لیکن شر کے وجود کو تسلیم کرنے کا یہ مطلب نہیں کہ ہم اسے اس کے حال پر ٹھوڑ دیں، وجودیت کی سب سے بڑی قدر آزادی ہے، جس کا لازمی نتیجہ دوسری اہم قدر انسانی دوستی ہے۔ سرت کوشتی وجودیت میں کوئی قدر نہیں کیونکہ انسان جب تک انسان ہے دکھ بھگتے گا، عینیت منفی فلسفہ ہے، رجائیت علاج نہیں فرار ہے، وجودی قدروں کا مشترک چشمہ انسانی المیہ کا مکمل شعور ہے، ان قدروں کے ذریعے ہم آدمی کو اس کے خوفوں اور روزمرہ کی زندگی کے فرط ریشن سے بچا سکتے ہیں۔۔۔۔۔ اس کے لئے آزادی کا استعمال لازمی ہے، وجود کو شدت سے محسوس کرنا اور اس کا اظہار کرنا ضروری ہے۔ اپنے ساتھ دوسروں کے وجود کے تجربے میں شرکت ضروری ہے۔ انسان دوستی، خواہ شخصی سطح پر ہو یا اجتماعی صورت میں کیونکہ خود وجود میں اختلاف (وجودی آزادی کا لازمہ ہے)۔

چپا احمد نے یہ راز پالیا ہے: "آگ کا دیریا" کے اور کردار اسی راز کی جستجو میں ہیں،

ان میں سے اکثر نے اپنے معتبر وجود اور آزادی کو بیچ دیا ہے، اور تنہائیوں کے بھوم میں شریک ہو گئے ہیں، ”آگ کا دریا“ موجودہ نسلیں کے اسی ایسے کارزمیہ ہے قرۃ العین کی تخلیقی حسیت! (CREATIVE SENSIBILITY) انہیں وجودیت کے قریب لے آئی ہے کیوں کہ وجودیت بھی عہد موجود کی حسیت ہی کا شاید سب سے معتبر ظہار ہے۔ یہ فلسفہ نہیں، طرز احساس اور طرز زندگی ہے۔

قرۃ العین حال کی تصویر کے پس منظر میں تاریخ اور ماضی کی جھلکیاں دکھا کر بہت ہی SUGGESTIVE انداز میں اپنا ناول ختم کرتی ہیں، مستقبل سے انہیں اُمید ہے کہ شاید معتبر وجود بسر کرنے والوں کا جلوس اسے مال اور ماضی کے شرے نجات دلا دے، اُن کی اس اُمید اور خواب میں سارتر بھی شریک ہے:

————— شاید ایک دن وہ روشن عہد آجبات کے جب ہم ماضی کی طرف پلٹ کر دیکھیں کہ کس طرح انسان بنے گا اور شرم کے صحراؤں میں امن کا راستہ تلاش کر لیا ہے ———
لیکن ہم آئندہ بنائی عبادت والی تاریخ کے ادھر نہیں، بلکہ ادھر ہیں۔ ہم ایسے تاریخی حالات میں اسی طرح رکھ دیئے گئے کہ مر گرا اھو المعے ناگزیر معلوم ہوتا تھا۔

سارتر اس اُمید کے باوجود شر کے مکمل خاتمے کے امکان کا منکر نظر آتا ہے۔ ———
لیکن ہم شر کو فنی الامکان کم کرنے کی کوشش ترک کر ہی سکتے ہیں۔ — اس کی تصویر دکھا کر اس کے خلاف لکھ کر اور قرۃ العین نے اپنے دور کا یہ فرض پورا پورا ادا کر دیا ہے۔ عہد حاضر کے اس رزمیہ میں جو ”آگ کا دریا“ ہے ہمیں آج کے جلاوطن انسانوں کے وجود اور آزادی بچنے کے لیے اور اسکے بھیانک نتائج دکھائے گئے ہیں۔ — یہ فلسفہ نہیں ٹھوس، حقیقی اور رواں دواں زندگی ہے، زندہ انسانوں کا رزمیہ ہے۔ — اس رزمیہ کا خاتمہ کون جانے کیا ہے، لیکن قرۃ العین مستقبل سے پر اُمید ہیں، اس لئے شاید انہیں مکمل طور پر وجودی بھی نہیں کہا جاسکتا۔

گئے۔ پھر ان میں سے کئی تصورات مثلاً وقت کا جدید تصور، تغیر کو حقیقت تسلیم کرنا ایسے ہیں جو محض وجودیت ہی سے مخصوص نہیں۔ ہر ہم عصر فلسفے میں ملتے ہیں، اور خالص ادیبوں کے یہاں بھی مل جائیں گے۔ منقسم ان بن، منقسم وجود، خود بیگانگی، ہجوم کی تنہائی یہ موضوعات بھی ایسے ہیں جو ان مصنفین تک کے یہاں مل جائیں گے جو وجودیت کے قائل نہیں بلکہ ایک حد تک مخالفت ہیں۔ اس لئے میں یہ کہوں گا کہ ”آگ کا دریا“ میں جو وجودی تصورات ملتے ہیں، وہ ہم عصر حسیت کا تقاضا تھے۔ یہ ناول کرداروں کا نگار خانہ ہے، ہندوستانی تہذیب کی ایک مکمل دستاویز ہے، مگر اس کے بیشتر حصوں پر خود نوشت، کا بھی گمان ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر قرۃ العین کا۔ ویہ اس ناول میں موضوعی SUBJECTIVE ان کی SUBJECTIVITY ہے۔ ان پر جو صداقت منکشف کی، وہ صداقت، وجودی فلسفے کی صداقتوں سے قریب تر ہے۔ ”آگ کا دریا“ ہماری تہذیب کی دستاویز بھی ہے اور ہم عصر طرز فکر و احساس کا آئینہ خانہ بھی۔ اگر اسے اردو کا سب سے بڑا ناول نہ مانا جائے تب بھی یہ ماننا پڑے گا کہ یہ ناول اردو کے دین بڑے ناولوں میں سے ہے۔ دوسرا ناول یقیناً اس نسلیں“ (عبداللہ حسین) ہے۔ ان دونوں میں اردو ناول بلوغت کو پہنچا ہے۔ اردو میں ان کے علاوہ بھی قابل ذکر ناول ہیں، لیکن ہم عصر عہد کی آئینہ داری جس وسیع پیمانے پر ان ناولوں میں ہوئی اس کی مثال اردو ناولوں میں نہیں ملے گی۔

آگ کا دریا

اپنے افسانوی مجموعوں "ستاروں سے آگے" اور "پیشے کے گھر" اور "دونادلوں" میں سے بھی
 صنفِ خیالی اور سفینہ غم دل کے ذریعہ قرۃ العین حیدر نے اردو زبان کے تخیلی ادب میں
 اپنی جگہ بنالی تھی۔ ان کی جس جدت نے اردو پڑھنے والوں کو چونکایا، وہ تکنیک کا ایک نیا
 تجزیہ تھا، جس پر مغربی ادب کے مطالعہ کا اثر تھا۔ اسے بالعموم شعور کے بہاؤ کی تکنیک کے نام
 سے پکارا گیا ہے۔ اس کی بنیاد کسی بندھے ٹکے بیانیہ فارمولا پر نہیں، بلکہ اس فنی تدبیر پر ہے
 کہ تاثرات اور یادیں، جس طور پر شعور سے چپٹی رہتی ہیں، انہیں منطقی کی کم سے کم مداخلت
 کے ساتھ بعینہ پیش کر دیا جائے۔ اس میں سلسلہ داری، منطقی ربط اور باہر سے عائد کیا
 ہوا نظم کوئی معنی نہیں رکھتا، کیونکہ زندگی خود ایک رواں دواں منظر ہے، اور تاثرات
 اور یادیں، لاشعور میں ضم ہونے کے بعد جب شعوری سطح پر ابھرتی ہیں تو میکانیکی پیش و
 پس سے بے نیاز ہوتی ہیں۔ شخصیت کے متعلق جدید نفسیات نے یہ نظریہ پیش کیا، کہ یہ کوئی
 کھہری ہوئی منجمد کالی نہیں ہے، اور نہ خوبیریں اور خامیریں کی ایک دیو مالا، بلکہ
 اسے اندرونی کیفیات کی ایک وحدت سمجھنا چاہیے۔ یہ خیال، ارتقاء کے تصور کی طرح
 نیا نہیں، گو اسے علمی و معنات اور قطعیت حال ہی میں حاصل ہوئی۔ اسی طرح جدید
 فکر نے یہ بھی بتایا، کہ وقت، ماضی، حال اور مستقبل سے مرکب نقطوں کا ایک خط مستقیم نہیں،
 بلکہ ایک دوران مسلسل ہے، جس میں یہ تینوں اکائیاں، ایک دوسرے کے اندر کھلی ہوئی

ہیں، اور اس لئے ان کی ریاضیاتی حد بندی کرنا ممکن نہیں۔ یہ دونوں عناصر ناول اور افسانہ میں نئی تکنیک کو معرض وجود میں لانے کے ذمہ دار ہوئے۔ اس تکنیک کے فوریہ وقت کی لہروں اور یادوں کی لہروں کے درمیان ہم آہنگی پیدا کی جاسکتی ہے۔ اس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے، کہ ناول اور افسانہ کا عمل زندگی سے نامیاتی طور پر منسلک معلوم ہونے لگتا ہے اور اردو میں اسے متعارف کرنے کا کام آقرۃ العین حیدر نے انجام دیا۔ ان کی اولین کوششوں پر دو اعتراضات بھی کئے گئے۔ اول یہ کہ وہ عام طور پر *SUBSIDIARY* پر مغز اور غیر ذمہ دار اور اوپری متوسط طبقہ کے مشاغل اور دلچسپیوں کی عکاسی تک ہی اپنے آپ کو محدود رکھتی ہیں۔ جس سے عام پڑھنے والے کو نہ کوئی لطف حاصل ہوتا ہے اور نہ کوئی بصیرت۔ اور انہیں عام انسانوں کے اعمال اور حرکات اور ان کے راحت و الم سے کوئی سروکار نہیں۔ اور اس طرح جس زندگی کا نقش وہ ابھارنا چاہتی ہیں، وہ یک تنہا اور بہت سگری اور سمٹی ہوئی سی چیز ہے۔ دوسرا اعتراض، جو پہلے اعتراض کی طرح صحیح ہے، یہ تھا کہ وہ غیر ضروری طور پر اپنی تحریروں میں انگریزی الفاظ اور ترکیب استعمال کرتی ہیں جس سے لکھنے والے کے ذہن کی ناچنگی اور زبان کے مصنوعی پن کا احساس ہوتا ہے، اور تحریر کی روانی میں رخسہ پڑ جاتا ہے جس کے لئے کوئی معقول حوالہ نہیں۔

”آگ کے دریا میں“ میں ناول نگار نے ایک ہی جست میں ارتقائی بہت سی منزلیں طے کر لی ہیں۔ اور یہ ان کے ایک کے کارناموں پر حیرت انگیز اضافہ ہے۔ یہ ناول ۱۱ ابواب پر مشتمل ہے۔ اس کے ٹل کی تجزیہ کے خیال سے اس کے *LOCALE* کے پیش نظر پانچ حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے:

- ابواب ۱ سے ۱۳ تک شراؤستی سے متعلق ہیں ۱۴ سے ۱۷ تک پائلٹی نیر سے (اکائی نمبر ۱)
- ابواب ۱۸ سے ۲۵ تک بہرائچ، جو پور اور بنارس سے (اکائی نمبر ۲)
- ابواب ۲۶ سے ۵۶ تک یکے بعد دیگرے کلکتہ اور بکسٹو سے (اکائی نمبر ۳)
- ابواب ۵۷ اور ۵۸ پرانی اندھی تاریخ کے دور ہے،
- ابواب ۵۹ اور ۹۶ تک یورپ سے (اکائی نمبر ۴)
- ابواب ۹۷ اور ۹۸ دور جدید میں دوسرے اہم موڑ سے (۱۹۴۷ء)
- ابواب ۹۹ اور ۱۰۰ مشرقی پاکستان اور نئے ہندوستان سے

آخری باب صرف نئے ہندوستان سے۔ (اکائی نمبر)

جیسا کہ اس پستی (FORMAL) تقسیم سے ظاہر ہے، ناول کی بساط (CANVAS) بہت وسیع ہے۔ کہانی کا آغاز اب سے ڈھائی ہزار پہلے کی ہندوستانی تہذیب کے دور سے ہوتا ہے، جو شراوتی اور پاٹلی پتر میں سرسبز و شاداب ہوئی۔ مسلمانوں کی آمد کے بعد تہذیب کے اس ساگر میں ایک نئی لہر اٹھی ہے۔ اس کا مطالعہ دوسرے دور کا موضوع ہے۔ مسلمانوں کے انحطاط کے بعد ایسٹ انڈیا کمپنی کے قدم ہندوستان میں جہنا شروع ہوتے ہیں۔ اس بڑھتی ہوئی تازہ دم قوم کا اولین ہراول جن ریشہ دوانیوں سے کام لیتا ہے اور اس کے مقابلہ میں مغلیہ شان و شوکت کے آخری محافظ جس تن آسانی اور اخلاقی پستی کا مظاہر کرتے ہیں، اس کا تخیلی عکس ہم تیسرے دور میں دیکھتے ہیں۔ اس دور میں ہم جدید لکھنؤ کی بھی ایک جھلک دیکھ لیتے ہیں۔ چوتھے دور میں عمل کا مرکز ہندوستان سے یورپ منتقل ہو جاتا ہے، اور وہی نسل، جو اوپری متوسط طبقہ کی نمائندگی تیسرے دور کے آخر میں لکھنؤ میں کر رہی تھی، لندن اور کیمبرج اور پیرس میں نظر آتی ہے۔ چوتھا اور پانچواں دور تقسیم ملک کے بعد کے ہندوستانی اور پاکستانی معاشروں سے متعلق ہے۔ یہاں اس بات کا اعلان واضح رہے ضروری ہے کہ گو ناول اس طرح پانچ ادوار پر محیط ہے لیکن ناول نگار کا مقصد تاریخ نگاری نہیں، بلکہ تاریخ کے یہ مختلف موڑ کہانی کے عمل کے لئے صرف ایک پس منظر کا حکم رکھتے ہیں۔ اور اس لئے ناول کے واقعات اور تاریخ کے خارجی چوکھٹے میں سخت گیر مطابقت ڈھونڈنا یا قائم کرنا تنقید کا محاکمہ کو (DISTORT) کر سکتا ہے۔

ناول میں ایک جگہ یہ جملے ملتے ہیں:

_____ وقت کے پیٹرن PATTERN میں طلعت جہاں ابلیٹھی تھی

وہی طلعت اسی پیٹرن میں ایک جگہ اور موجود تھی اور دونوں

مفرد کے درمیان مرسوں کا فاصلہ تھا۔ اور اس فاصلے پر

نثار صرف آگے کی طرف چل سکتا تھا۔ آگے۔ اور آگے۔ پیچھے

جانا ناممکن تھا۔ گو ہر اور طلعتیں ان گنت ٹکڑوں میں منتشر

ان گنت جگہوں پر موجود تھیں، جیسے آئینے کے ٹوٹے ہوئے

ٹکڑوں میں ایک ہی چہرے کے مختلف عکس آتے ہیں (ص ۳۱۶)

یہی جملے صفحہ ۶۵۳ پر دہرائے گئے ہیں۔ یہ جملے ناول کی ایک نمایاں خصوصیت پر روشنی ڈالتے ہیں۔ اس ناول میں مرکزی کردار صرف چار ہیں، یعنی گوتم، ہری، ششکر چمپا اور کمال۔ اس طویل مدت میں جس پر یہ ناول پھیلا ہوا ہے یہ کردار ناموں کے خفیف سے تفاوت کے ساتھ برابر ہمارے سامنے آتے رہتے ہیں۔ اور ہر دور میں یہ محسوس ہوتا ہے، کہ ان کرداروں کی بنیادی خلقت ایک ہے، صرف انہوں نے پرانی زندگی کی کینچلی کو اتار کر ایک نئی تباہی بن کر لی ہے۔ وہی سانس چہرے، وہی جانے پہچانے فطو و خال، وہی محرکات اور میلانات ہیں، جن سے ہم زندگی کی ہر شاہراہ پر دوچار ہوتے ہیں۔ تجربات کی نوعیت ایک ہے، البتہ خارجی مظاہر جن میں وہ متشکل ہوئے ہیں، بدل جاتے ہیں۔ "انسان چراغ کی طرح بجھ جاتا ہے" محض واقعات اور احساسات کا دور تسلسل قائم رہتا ہے۔" صفحات (۲۲ اور ۶۴)۔ ایک نقطہ نظر سے اس ناول میں ہیرو اور ہیروئن کوئی نہیں ہیں۔ جن کی ابتداء ارتقا اور انتہا کو تو اترا و تسلسل کے ساتھ پیش کیا گیا ہو۔ نہ یہاں صرف انسانوں کا غول بیابانی نظر آتا ہے۔ ایلپیٹ کی نظم کے اس تراشے سے، جو ناول کے شروع میں کے طور پر دیا گیا ہے، یہ ظاہر ہوتا ہے کہ ناول کا موضوع وقت کا وہ دھارا ہے، جو انسان کی ارضی زندگی کی وسعتوں کو چاروں طرف سے گھیرے ہوئے ہے۔ انسان نے اب تک ارتقاء جتنی منزلیں طے کی ہیں ان میں سے چند روشنی نقطوں کو ناول نگار نے چن لیا ہے۔ اس مدت میں انسان نے خدا اور کائنات کے متعلق جس طرح سوچا ہے، خور اور غیر خور میں جس ہم آہنگی کی جستجو کی ہے، تہذیبوں اور سلطنتوں نے جس طرح اپنے جھنڈے گاڑے ہیں۔ انسانی رشتوں میں محبت اور نفرت، ایثار اور خود پسندی اور عقل و عشق کی آویزش نے جو پیدائشیں پیدا کی ہیں، تجربہ میں جو کرب اور تمنی جھپی ہوئی ہے اور اس سے عبور علی طور پر شخصیت کے نشوونما پر جو اثر پڑتا ہے، مجرد فلسفہ اور مجرد تاریخ سے کہیں زیادہ یہی سب کچھ اس ناول کا موضوع ہے۔

"ساری چیزوں میں اے پر وہت آگ لگ گئی ہے۔ آنکھیں آگ میں جلتی ہیں، اور اشکال اور بصرات" حیات، وغیرہ شوق آواز میں۔ خوشبو میں، ذہن و دماغ، خیال جسبہ تصویلات، سب وطر اور طر اس آگ میں جل رہی ہیں، اور نفرت اور محبت اور پیدائش اور بے فنا پے اور موت اور رنج و الم اور دکھ اور گریہ و زاری اور مایوسی نے اے پر وہت یہ اتار تیار

کیا ہے۔ (صفحہ ۹۱)

اسے ہم ناول کا *Interior Practice* کہہ سکتے ہیں اور اس کے اجزا شروع سے آخر تک جگہ جگہ بکھرے پڑتے ہیں۔

ان چار کردار کے علاوہ طلعت کا کردار ناول کے بیانیہ ڈھانچہ میں ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ گوتم، ہری شنکر اور چمپا کی طرح نرملا اور سرل ایسٹلے بھی جو برطانوی استعماریت کے آسیب کی حیثیت رکھتا ہے، ناول کی کئی منزلوں میں ہمارے سامنے آتے ہیں۔ سپیٹر کو سرل کا ہمراہ کہنا چاہئے۔ باقی کردار جیسے تہمینہ، عامر رضا، ریکھا، شانتا روشن آرا، اور مسز شنبلا سکرجی ناول کی صرف بیرونی سطح (Periphery) پر نظر آتے ہیں۔ وہ کردار جن کا تعلق عوام سے ہے، کچھ کم اہمیت نہیں رکھتے، اور ان کا ذکر بعد میں آئے گا۔ ناول کے موضوع اور اس کے مرکزی اور نیم مرکزی کرداروں کی تخلیق کے اچھوتے پن کی طرف سرسری اشارہ کیا جا چکا ہے۔ اس ناول کی اور خصوصیات جو قابل ذکر ہیں، وہ ہیں پرزور بیانیہ قدرت، ڈرامائی تاثر، شدید کیفیات کی باز آفرینی، تکرار اور اعادہ، کردار نگاری، خارجی فطرت کا دلنواز حسن اور عوام کے جذبات و احساسات کی نقش گری۔

ناول کے ابتدائی حصہ میں ہم ہندوستان کی تاریخ میں ڈھائی ہزار سال قبل کے فضا سے دوچار ہوتے ہیں، معاشرت، طرز فکر اور اقدار زندگی سب وہی ہیں، جن سے اس دور کا انسان پہچان جاسکتا ہے۔ مظاہر فطرت سے ہم آہنگی انسان اور خدا کے رشتہ کے متعلق اولین استفسار، عمل میں سادگی، ریاضت اور خلوص، انہیں سے گوتم کی شخصیت کے نقوش آشکارا ہوتے ہیں۔ اس منزل میں یہ احساس ہوتا ہے۔ گوتم، ایک مفکر کا ذہن، ایک فن کار کا وجدان اور ایک مخلص انسان کا دل رکھتا ہے۔ اپنے اندرون میں بھی جھانک کر دیکھتا ہے اور عمل کو ریاضت کی بھٹی میں تپا کر کندن بھی بنانا چاہتا ہے۔ ہری شنکر اس کے مقابلہ میں سرتا سر حقیقت پسندانہ رویہ اور میلان رکھتا ہے۔ چمپک، جو بعد کی چمپا اور چمپا باجی کا نقش اولین ہے۔ گوتم کی پرسکون کائنات میں تہوج پیدا کرنے کا وسیلہ بنتی ہے۔ گوتم، جواب تک صرف روح کی عظمت اور تقدیس کا قائل تھا اور جس کی تمام تر کوششیں اس کا تزکیہ حاصل کرنے پر مرکوز تھیں، تجربہ کی ایک نیا وسعت (Dimension) سے آشت ہوتا ہے۔

اس ایک رات میں وہ فحشا بڑا ہو گیا تھا اس نے دل کی کائنات کی سیاحت کی تھی۔ اس نے حایا کا تجربہ کیا تھا اور اس تجربہ سے غیر مطمئن نہیں تھا۔ لیکن یہ کیسا عجیب احساس تھا۔ جیسے شیو کی مجاہدہ زندگی کا سارا زہر صلا ہل اس نے خود پی لیا تھا۔ یہ کیسا انوکھا تجربہ تھا اس کی شرط تو اس نے کبیل سے پہلے لگائی تھی۔ (صفحہ ۱۰۴)

مگدھ کی رٹائی میں جو پہلے دور کے دوسرے حصے میں ہوتی ہے، گوتم اپنے ہاتھوں کی انگلیاں کھو بیٹھا ہے، اور تصویر کشی کے مشغلے محروم ہو جاتا ہے:

تَب اُسے ایک اٹل حقیقت کا اندازہ ہوا تھا۔ انگلیاں جو حسن کی تخلیق تھیں اب فی گئی تھیں خوف میں مہلکا دکھاتی تھیں۔ کس خاموش دیہار میں بیٹھ کر وہ اس حقیقت کو مہر مند ازمنہ نہیں کر سکتا تھا۔ . . . تَب اُس نے ایسی کئی عورتیں اور لڑکیوں کو دیکھا۔ اور سوچا کہ یہ اس کے کرم کا پھل ہو گا۔ اس کے عداوت اور کیا ہو سکتا ہے۔ کرم کے فلسفے سے ابھڑا سکون حاصل ہو گیا۔

(۱۱۸ - ۱۱۹)

یہ ایک اہم تجربہ تھا جو گوتم کو حاصل ہوا۔ ان الفاظ میں جو کرب چھپا ہوا ہے اور اسے انگیز کرنے کا جو بے پایاں عزم ہے اس نے گوتم کے کردار کو ناقابل فراموش بنا دیا ہے۔

دوسرے دور میں ہم کمال کے نقش اول، ابراہیم انصوری کمال الدین سے ملتے ہیں جو چین شرقی کے کتب خانے کا نگران ہے۔ اور ہندوستان کی بوقلموں تہذیب میں ایک نئے عنصر کی حیثیت رکھتا ہے۔ شروع ہی میں اس کی ملاقات چمپا سے ہوتی ہے جو پہلے دور کی چمپک کا ایک بیاروپ ہے۔ کمال الدین کی شخصیت کے ارتقاء میں جو دو چیزیں معاون ہوتی ہیں، وہ ہندی اور اسلامی فلسفہ کا ٹکراؤ اور فارسی شاعری اور محبت کے تصور میں تبدیلی ہے اور دوسری طرف انسانی بے بسی کا وہ تاثر جو تہذیبیم جنگوں کے تجربہ نے اس کے دل و دماغ پر قائم کیا ہے۔ ان دو عناصر نے مل کر جو گوتم ریزی اس کے دل میں کی تھی، وہ محبت اور آشتی

کے ان نغموں کے زیر اثر برگ و بار لاق ہے، جو کبیر نے اس سرزمین میں ہی بند کئے تھے۔
شخص اور انفرادی سطح پر اس کا نتیجہ کمال الپین کی شیلہ سے شادی کی صورت میں
ظاہر ہوتا ہے :

————— لیکن رد ۱۲ اور دل کی کائناتوں کی ساری مہافتیں بڑھ گئے
کے بعد اس نے اندازہ لگایا کہ زندگی میں اصل چیز سکون
ہے۔ ایسا سکون جس میں ہر خطرہ طور خانوں اور آندھروں کی گنجائش
ہی۔ وجود منہ سے۔ یہ سکون اس سیدھی سادھی ان پڑھ
دیہاتی لڑکے سے شادی کے حاصل ہو گیا، گویا یہی اس کا منزل

(۱۹۴)

تیسرے دور میں ہم پہلی بار سرل ایشی سے دوچار ہوتے ہیں۔ جس کی اقدار زندگی معاشی
آسودگی، اقتدار اور اخلاقی اور روحانی مزاج ہیں۔ برطانوی استعماریت کے جو نتائج
ہندوستانیوں کی سیاسی اور معاشی ابتری کی صورت میں ظاہر ہوئے۔ اس کی عکاسی اس دور
میں جگہ جگہ نظر آتی ہے۔ سرل کے سلسلہ میں یہ بات قابل غور ہے، کہ حکومت اور اقتدار
کے نشے میں وہ اخلاقی غیر ذمہ داری کی حدوں کو چھو لیتا ہے اور عیش و نشاط کو اس
نے اپنا اوڑھنا بچھونا بنا رکھا ہے، مگر پایان کا ضمیر کی خلش ایک مرتبہ اسے جھنجھوڑ کر رکھ
دیتی ہے۔ اور جب وہ اپنی داشتہ شیلہ سے جسے وہ عرصہ ہوا غفلت چکا تھا شراب خانہ میں
یکبارگی مڈھیل ہو جانے کے بعد چیخا پھڑا کر بھاگتا ہے، تو گزشتہ یادوں کے تمام بھوت
اس پر ایک ساتھ حملہ کرتے ہیں، اور وہ اپنی تنہائی کے خوف سے مغلوب ہو جاتا ہے۔
یہاں ڈرامائی تاثیر بہت واضح طور پر سامنے آتا ہے :

————— اس نے گہاروں کو ڈالتا۔ زندگی کا سارا نقشہ اس کی
آنکھوں کے سامنے سے گذرتا جا رہا تھا۔ یہ زندگی کا خانوس تھا
اور وہ خود نہرا اس میں مقید تھا اور اس کے چاروں طرف رنگارنگ
نصویریں سی تھیں اور اسے ان تصویروں سے ڈرنگ رہا تھا تو کھنٹا
ہا اس کے رفقاء کے کار، کالج کے معنی اور متار، ایشیاٹک سوسائٹی کے
محقق، اور کے شعراء اور اس کا رحتی کے لکھنؤ کی جیب بانی، یہ سب

میں کھراس کی روح کے غم کو ہمیں مٹا سکتے تھے۔ (صفحہ ۲۳۲)
 اس طرح کا ایک ڈرامائی حصہ ہمیں وہاں ملتا ہے جہاں گوتم کا دوسرا نقش گوتم نیلمبرت
 اپنے بیٹے منورجن کے یہاں مقیم ہے اور رات کو جب سب سو جاتے ہیں تو وہ چپکے سے باہر نکل کر
 گوتم کے کنارے کنارے چل کھڑا ہوتا ہے اور ماضی کے بھوت سرل کی طرح اسے بھی آدبوتے
 ہیں سارے شاہان اودھ۔۔۔۔۔ ان۔۔۔۔۔ بھوتوں کی بھی وہ خوب جانتا تھا۔۔۔۔۔
 آج کی رات جلنے کوں کوں مرا ہو گا۔ (صفحہ ۱۲۸۰)

نئی نقطہ نظر سے دو اور مقامات بھی اہم ہیں۔ گوتم نیلمبرت جس کا ذکر ابھی ہوا سرل ایشے
 کا بنگالی کلرک ہے۔ اور چمپک کا دوسرا نقش لکھنؤ کی مشہور شوائف چمپا کی شکل میں ہمارے
 سامنے آتا ہے۔ پہلا قابل ذکر مقام وہ ہے، جب گوتم لکھنؤ سے کلکتہ واپسی کے دوران راہ
 یعنی بہادر کے بیٹے سے جو ایک جوگی ہے یہ الفاظ سننا ہے:

— سراب کی حقیقت تو میں بے حاشی دیکھ۔ تم اس کی مفبت
 کو کیا جانو۔ تم اسی چکر میں متاھل رہو دیکھ تم کھٹکتے ہو دیکھ
 تم اس مبھول مبھلیاں سے مکمل آگے ہو۔ مگر تم عدلی میر ہو
 ۶۳-۶۶۳

اور دوسرا وہ جب نیلمبرت کے کان میں ایک جانی پچپانی آواز سیکراؤں ہزاروں برس کا
 فاصلہ طے کر کے پہنچی تھی، اور اس نے پٹی پڑائی دلائی میں پٹی ہوئی راہ گیر بھکارن کو ایک روپیہ
 خیرات کے طور پر دیا تھا، جو ان کا دیا ہوا روپیہ لیپ کی روشنی میں الٹ پلٹ کر دیکھ رہی
 تھی جیسے اس کو اپنی آنکھوں پر یقین نہ آتا ہو۔ اس کے بال چاندی کی طرح چمک رہے تھے۔
 اور اس کے چہرے پر ان گنت جھربار تھیں۔ اس کی دلائی میں جا بجا پیوند لگے تھے۔
 کہیں کہیں پر گوکھرو اور بنت ٹکی رہ گئی تھی جس کے تار نکلے ہوئے تھے، (ص ۲۷۹)
 یہی بھکارن اس سے پہلے یہ جیلہ دھراتی رہی تھی خدا سوا غم حسین کے اور کوئی غم
 نہ دے "یہ چمپا تھی، جو وقت کی آسیا میں پوری طرح پیسی جا چکی تھی۔ شدت احساس کے
 اعتبار سے یہ دو تراشے اس ناول میں دو اور تراشوں کی طرح، بڑی اہمیت رکھتے ہیں۔
 جدید لکھنؤ کی عکاسی تیسرے دور میں جس طرح کی گئی ہے، وہ ہمیں قرۃ العین حیدر کے
 اس سے پہلے کے ناولوں کی یاد دلاتی ہے۔ یہاں کمال الدین کا تیسرا نقش، جو اس دور کے

پہلے حصہ میں نواب کمٹن کی صورت میں نظر آیا تھا، اب کمال کی شکل میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ اور چمپک کا تیسرا نقش چمپا باجی کی صورت میں نمودار ہوتا ہے۔ نرملا، گوتم برہمی شنکر پھر سامنے آتے ہیں۔ نیم مرکزی کرداروں میں طلعت کا اضافہ ہوتا ہے۔ لیکن سب سے زیادہ کمال اور چمپا اہمیت رکھتے ہیں۔ رومان کی سطح پر جو مثلث بنتا ہے، اس کے تین نمائندے تہمینہ، عامر رضا اور چمپا احمد ہیں۔ تیسرے دور کے اس دوسرے حصہ اور چوتھے دور میں، جو فارغ البال اوپری متوسط طبقہ کی ذہنی اور جذباتی سرگرمیوں کا نثار خانہ ہے، از بلا تصور بن کالج اور کیننگ کالج لکھنؤ کی بے فکریوں اور کھلندے سین کی داستان ہے، گلشن شاہ اور سنگھاڑے والی کوٹھی کے معمولات کا ذکر ہے، لندن اور کیمبرج کی ادبی اور ثقافتی سرگرمیوں کا بیان ہے، پکنک، میلے، کنسرٹ اور پارٹیوں کی چہل پہل ہے، موسیقی اور سنگتراشی کے مرکوزوں کی نشاندہی ہے۔ لیکن ان کے علاوہ چند اور باتیں بھی قابل ذکر ہیں۔ اور یہ کہ طلعت ایک خاص طرح کی لا تعلقی، احساس برتری اور نقطہ نظر کے اعتدال کا اظہار کرتی ہے، اور اس تمام ہنگامے پر مسکرانے والے تماشائی کی حیثیت رکھتی ہے۔ دوسرے چمپا احمد کی شخصیت میں سوچنے کا جو انداز ہے، تمناؤں اور آرزؤں کے پامال ہو جانے پر جو خاموش احتجاج ہے اور تمام دوسرے کرداروں کے برعکس وہ جس مثبت نقطہ خیال کو پیش کرتی ہیں، وہ توجہ کو اپنی جانب کھینچتا ہے۔ پھر عامر رضا ہیں، جو ہر شنکر کی طرح واقعیت پسند ہیں۔ اور نہ دل و دماغ پر چوٹ پڑنے دینے دیتے ہیں اور نہ اپنے دامن کو راہ کے خس و خاشاک ہیں الجھاتے ہیں۔ فنی اعتبار سے ڈرامائی تاثر اس موقع پر ظاہر ہوتا ہے، جہاں دلکشائے باغات میں کمال اور چمپا وغیرہ پکنک منانے چاندنی رات میں آتے ہوئے ہیں، اور یہاں نواب قدسیہ محل اور چمپا کے درمیان ایک تخیلی مکالمہ شروع ہوتا ہے (صفحات ۴۰۵-۴۰۶) جس کے ذریعہ ماضی کے بہت سے نقوش چشم زدن میں ابھر آتے ہیں۔ لیکن اس پوری الف ایلیوی داستان کے جذباتی مراکز تین ہیں۔ اول سیاست کے میدان میں اس کمال کی زبردست شکست جو عوامی جمہوریت، متحدہ قومیت اور ہندوستان کی پراچین تہذیب کا پرستار رہ چکا ہے، دوسرے وہ تلخی، کرب اور دل برداشتگی، جو آرزؤں اور خوابوں کے صنم خانے کے مسمار ہو جانے پر چمپا کے دل میں پیدا ہوتی ہے، اور تیسرے آفاقی المیہ

کا وہ سر جو ٹڈ ہر سٹ کے سینے ٹوریم میں زملا کی موت کی صورت میں انسان کی بے بسی اور پاپائی کو ظاہر کرتی ہے۔ ناول کا پانچواں دور تقسیم کے بعد کے واقعات کے پس منظر میں تعمیر کیا گیا ہے۔ جن کرداروں سے ہم لندن اور کیمبرج میں ملے تھے، وہ واپس آکر دو مختلف خطوں کا رخ کرتے ہیں، کمال اور چمپا، دونوں نئی اور تلخ حقیقتوں سے دوچار ہوتے ہیں۔ کمال عمل کا راستہ اختیار کرتا ہے، اور چمپا صرف سہتے رہنے کا متحدہ قومیت کا دلزدہ کسال نئی مملکت کا رخ کرنے پر مجبور ہوتا ہے۔ چمپا جو لکھنؤ اور کیمبرج میں، اپنی ذہنی برتری کی دھاک بٹھا چکی تھی، مراد آباد میں اپنے چچا کے پاس ایک چھوٹے سے شکستہ مکان میں زندگی گزارنے پر مجبور ہوتی ہے۔ تقسیم کے بعد پاکستان میں جو معاشرہ وجود میں آیا ہے، اس کی عکاسی کے سلسلے میں ناول نگار پر بہت لے دے کی گئی ہے جو غلط نقطہ نظر کو برتنے کا نتیجہ ہے۔ ناول نگار نے حالات کا جو تجزیہ کیا ہے، وہ بڑی حد تک دیانتداری پر مبنی ہے۔ یہ ضرور ہے کہ ہم عصری واقعات کو تفصیلی فن پاروں کا موضوع بنانے کے لئے وقت اور ناصحی کی ضرورت ہوتی ہے، اور یہ عین ممکن ہے کہ دیانتدارانہ عکاسی کے باوجود ہم ان عوامل کے سمجھنے میں غلطی کریں، جو خارجی حالات کے پس پشت کام کر رہے ہیں، اور ان قوتوں کا خاطر خواہ اندازہ نہ کر سکیں جن کی جڑیں عوام کے سینوں میں پیوست ہیں، اور جن پر مستقبل کا دار و مدار ہے۔ یہ قیاس کرنا صحیح نہیں، کہ اس تجزیہ اور عکاسی کے پیچھے کوئی تختہ بازی مہیلاں اور مذہب کا کام کر رہا ہے۔

ناول کے اس آخری حصہ میں صرف کمال اور چمپا ہی دو ایسے کردار ہیں جو پہلی توجہ کو پوری طرح اپنی گرفت میں رکھتے ہیں۔ تفصیلی طور پر ناول کا عمل اس آخری سین میں سب سے زیادہ موثر طور پر سامنے آتا ہے، جو چمپا کے چچا کے گھر میں مراد آباد میں دکھایا گیا ہے۔ کمال دو بارہ ہندوستان آکر اور ماضی اور حال کا احتساب کرتے کے بعد جس منزل پر پہنچ چکا ہے، اس کی نشان دہی یہ جملے کرتے ہیں:

..... مگر یہ وہ وطن نہیں تھا۔ اس کے ویزا کی معیاد ختم

صوبے والی تھی۔ کل سویر سے وہ یہاں سے اپنے ملک (وائس ہد

جائے گا۔ مراد آباد، کٹھ گھر چمپا احمد، زیسا، مریم

میا ابابا، سب یہیں رہ جائیں گے۔ کیا اس حقیقت پر اسے آسود

مہمان چاہیے، لیکن اب اسے محسوس ہوا کہ وہ بوڑھا ہو چکا
 ہے۔ اس میں ضبط آگیا۔ ضبط، توار اور سکون (۷۵)
 اور چپا احمد، جذباتی اور ذہنی شکست اور پپائی کے بعد جس نقطہ شدت کو چھو چکی
 ہے، وہ ان جملوں سے مترشح ہے :

— تیس ایک عام اوسط درجہ کی لڑکی ہوں "جیسا کہتی
 رہی اگر میں خدا کا حاصر الخاص بیدہ ہوتی۔ میرا، مکتا بانی،
 سیٹ صوفیہ، تو میرے جسم پر رحمتوں کے نشان نظر آتے، میرا
 لبادہ میں سے مقدس خون سے سرخ ہوتا، میرے ہاتھوں میں
 مہینیں گڑی ہوتیں، میرے سر کے گرد نور کا حالص ہوتا، مجھے دس
 کے بیابانے اور ساپ کے پیارے سلہوا کے گئے ہوتے، لیکن میں محض جیسا
 احمد ہوں۔ میرے زخم کسی کو نظر نہ پہنچا آتے کیرنکے میرے
 تماشاخی میں میری طرح رحمتی تھیں۔ وہ کردار اور حلق انسان ہیں، چشم

بینا نہیں رکھتے (۷۵)

اس منزل پر پہنچ کر کمال اور چپا، دو انفرادی کردار نہیں رہتے، بلکہ اس المیہ
 کا سبیل بن جاتے ہیں جو ہم سب کا المیہ ہے۔

اس ناول میں بیانیہ قوت کا اعجاز ہمیں بہت سی جگہ نظر آتا ہے۔ اس کی سب سے
 پہلی مثال شراوستی کے شہر کی چہل پہل اور وہاں کے لوگوں کی مصروفیات اور مشاغل
 کے بیان میں ملتی ہے۔ "شراوستی کا شہر بہت گنجان اور بارونق تھا..... غود اور لوبان
 کی خوشبو سے فضا پر جھل ہو جاتی" (صفحہ ۳۰)۔ دوسری مثال ایک دیہات کی تصویر اور
 اس کے متعلقات میں ملتی ہے۔ "آخر اس نے لکھنوتی، موڑ اور سنار گاؤں کی چہل پہل
 کو چھوڑ کر دیہات کا رخ کیا..... دھور چریں گے" (صفحہ ۱۶) تیسری
 مثال لکھنوتی مشہور طوائف چپا کے گھر کے نقشہ میں موجود ہے کمرے پر بڑا جھاو
 تھا..... نیابرت لمحہ بھر کے لئے شرمایا سادہ وازے کے پاس کھڑا اس منظر کو دیکھتا
 رہا.. (صفحات ۲۴۸-۲۴۹) اور چوتھی اور بے حد موثر مثال مراد آباد میں چپا باجی کے
 محلہ کا بیان ہے "وہ تانگے سے اترا، سائے بڑا سا پرانے وقتوں کا پچانک تھا..... اس نے

پچاسک کی کنڈی کھٹا کھٹائی (صفحات ۴۶، ۴۷) ان چاروں تراشوں میں ناول نگار نے جس طرح ایک ایک تفصیل کو نظر میں رکھ کر پوری تصویر کو بے نقاب کیا ہے اور منظر کی روح کو ایسا کیا ہے، اس سے مشاہدہ اور تخیل دونوں کی صحت اور قوت کا ثبوت ملتا ہے۔ ان تراشوں کو سامنے رکھنے سے ان چاروں جگہوں کا ایک ایک نقش زندہ اور جاندار معلوم ہوتے لگتا ہے۔

پہرچپ۔ کہ اس ناول کا بیشتر حصہ اور پری درمیانی طبقے کی زندگی کی عکاسی پر مشتمل ہے، لیکن اس میں عوام کی زندگی کے نقش و نگار بھی واضح طور پر سامنے آتے ہیں۔ اس میں ہمیں اس گوالن (شد بالا) کی تصویر ملتی ہے، جس نے گرم کے گھاؤ صاف کئے اور اسے گائے کا دودھ پلایا۔ اس یوریشین بڑکی ماریا ٹیرزا کا ذکر ملتا ہے، جو نہایت سادگی کے ساتھ سرل جیسے گرگ باران دیدہ کے جھوٹے اظہار محبت پر ایمان لے آئی۔ اس میں ہم راجہ بینی بہادر کے جوگی بیٹے سے متعارف ہوتے ہیں جس نے تجربات زندگی کے زہر کو امرت جان کر پی لیا۔ اس بڑھیا سے ملتے ہیں جو حسن کی رعنائیوں کے بکھر جانے پر اپنے وجود کی صرف ایک پرچھپائی معلوم ہوتی تھی، اور جیسے نیلمبرت نے ایک روپیہ دیا۔ اس میں ہماری ملاقات ابراہیم صورت ملات اور اس کی بیوی آمنہ سے ہوتی ہے، جو اپنی بے داغ اور پُر شقت زندگی پر قانع ایک دوسرے کی محبت کی سہارے ہر طرح کی صعوبتوں کو مردانہ وار برداشت کرتے ہیں۔ اس میں ہمیں سرل کی داشتہ شنیدہ نظر آتی ہے، جو نہایت سادہ لوحی سے نیلمبرت کے سپرد یہ کام کرتی ہے کہ وہ لکھنؤ جا کر چپا سے یہ کہے کہ وہ سرل صاحب کو اپنے دام ترمز پر پیسے مزید گرفتار نہ رکھے۔ یہاں ہمیں ڈرنیوہ قدیر اور اس کی بیوی قمرن ملتے ہیں۔ بنگال کے قحط میں تنگدستی اور بے بسی کی حالت میں جان دیدیتے ہیں۔ اور آخر میں کشادہ دل اور روشن جبین ستھالوں کا وہ گروہ ملت ہے، جس سے سرل اور کمال راج شاہی کے دورے کے زمانہ میں دوچار ہوتے:

ایک گاؤں میں سردار ستھال ان کا راستہ روک کر

کھڑکے ہو گئے ایک سیاح عام، بھید دھکتی لڑکی بے آگے سڑھ کر

گیسڈ سے بکے ہار ان کے گئے جس ڈالے اور بھادھ حور کراں کے

آگے جھکی، ان کا منگھیا جس کی ٹانگ کٹی ہوئی تھی احس سے اس سے

ایسی لاشیں مامدہ رکھیں تھر۔ ان کے اصرار میں ایسی اکلوتہ تار

قصیدہ میں کمران کو رخصت کرنے بستی کے سرور تک آیا۔ ایک نوجوان
بچہ قلاب میں سے سرخ کنول نکال کر سرل کو پیش کیا۔ (۴۳۲)
اس ناول میں جوا علی طبقہ کے افراد کی ذہنی اور جذباتی کشمکش اور پیچیدگیوں
کا آئینہ ہے، انہیں معمولی لوگوں کے جذبات و احساسات کی مصوری سے تازہ زندگی کا ایک
تھوڑا سا نمونہ کے بوجھل پن کو لطیف اور تانیل بنا دیتا ہے اور ہمارے اندر یقین، محبت
عزم اور جانیازی اور سپردگی کے جذبات کو بیدار اور مستحکم کرتا ہے۔

جس وسیع رقبہ پر اور جس وسعت نظر کے ساتھ اس ناول میں تاریخی شعور اور تخلیقی فن
کے آداب کو سمویا گیا ہے۔ اس کے پیش نظر آگ کا دریا نہ صرف ناول نگار کے اہلک کے
کارناموں میں شاہکار کا درجہ رکھتا ہے بلکہ ہماری زبان کے ادب میں بھی اس کی جگہ ایسی
منفرد اور ممتاز ہے کہ اس کی ہمسری شاید عرصے تک ممکن نہ ہو۔ اس پر کسی مفہوم سیاسی نقطہ
نظر سے تنقید اس کے بنیادی منشاء اس کے خیالات ڈھانچہ اور اس کے ذریعہ پیش کی ہوئی بصیرت سے
تغافل برتنا یا اسے جھٹلانا ہے۔ صرف اتنا کہنا شاید غلط نہ ہوگا کہ ابتدائی حصہ میں ناول نگار نے
جس طرح مواد پر فنی قدرت کا اظہار کیا ہے، وہ آخری حصہ میں اس حد تک نظر نہیں آتا۔
اسی لئے اس میں کسی قدر طوالت، تکرار اور عصبیت راہ پائی ہیں۔ لیکن حال کی ایسی حقیقتوں پر
جنہوں نے شدت تاثر کو اکسایا ہے، تخلیقی کارنامہ کی بنیاد رکھنے کے لئے اپنے آپ کو اس سے الگ
رکھ کر دیکھنے کی ضرورت ہوتی ہے۔ تاہم اس کا اعتراف کرنا ضروری ہے کہ ناول کے آغاز یا
انجام میں کہیں بھی تخریبی کے اور منفی رجحان کا غلبہ نہیں ہے۔ تجربات زندگی کے بطن میں کرب،
تلخی اور تضاد کے باوجود امید کی جھلکی سی کرتا ہے، وہ اس محیط تاریکی میں انسان کے لئے
بہت بڑا سہارا ہے:

چٹائیں، ولائیں، ٹیستر، آندھیاں، طوفان، جھکڑاں سب میں ہے

گندرتا سر کی لہروں پر مہتا وہ گوری شکر کی، دچی جوئی برہڑے کر بادلوں میں جا پ

ٹپا، جوئی برہڑے دو زانوں میں گیا اور سوئے دیکھا، کسے چاروں اور خدا ہے

اور اس میں صیغہ کا طرح وہ تنہا موجود ہے۔ دیا کا اری اور ابدی اسان

مہکا خدا، شکست خوردہ، شاش، میرا امید، اسان جو خدا میں ہے اور

آگ کا دریا

آگ کا دریا — اردو ناول نگاری میں ایک منفرد حیثیت رکھتا ہے۔ جدید مغربی ناول کی روایت کا سراغ اردو میں پہلی بار قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ملتا ہے۔ پریم چند کے بعد قرۃ العین حیدر کے ناول اردو ناول نگاری میں اتنی بڑی جست ہیں کہ ان کے فن کا جائزہ لینے کے لئے جدید مغربی ناول کی تشکیل اور ارتقا کا ایک سرسری خاکہ سامنے رکھنا ضروری ہے۔

ہنری جیمس، پروست اور جوائس نے داخلی حقیقت کی تلاش اور یافتہ کے لئے اسلوب اظہار اور طریقہ کار کے جو مختلف تجربے کئے اس کے بیسویں صدی کے افسانوی ادب پر بہت گہرے اثرات مرتب ہوئے ان لوگوں نے خارجی حقیقت سے ناول کا رخ اندرونی حقیقت کی طرف موڑ دیا اسی طرح جدید نفسیاتی یا داخلی ناول کی بنیاد رکھی۔ روایتی حقیقت نگار اور نئے داخلی ناول نگار میں بنیادی فرق یہ تھا کہ حقیقت نگار اشیاء، حالات و واقعات اور کرداروں کے افعال و اعمال کی خارجی تصویر کشی کرتا تھا اور داخلی ناول نگار کے لئے کرداروں کی اندرونی ذہنی اور جذباتی زندگی مرکزی اہمیت رکھتی تھی وہ ذہن و احساس پر مرکب ہونے والے نقوش اور تاثرات کو گرفت میں لانا چاہتا تھا۔ حقیقت نگار کسی مکان کی ساخت و تعمیر اس کا محل وقوع کمروں کی تعداد فرنیچر، اندرونی تزئین و آرائش اور دیگر جزئیات کی تفصیل اس طرح پیش کرتا تھا کہ

پڑھنے والا اپنے آپ کو مکان کے اندر موجود پانے لگتا تھا لیکن اس کے برعکس داخلی ناول نگار خارجی اشیاء کی ان تعقیدات کی بجائے اس احساس اور تاثر کو قاری کے ذہن میں منتقل کرنے کی کوشش کرتا تھا جو کسی مخصوص ذہن پر ایک مخصوص لمحہ میں مکان کے اندر مرتب ہو۔

خارجی حقیقت سے اندرونی حقیقت کی طرف ناول کی اس ہجرت کے ساتھ ناول نگار کی ساری توجہات کرداروں کے ذہن و شعور پر مرکوز ہو گئیں اب ناول نگار بیرونی واقعات کا راوی اور خارجی دنیا کا عکاس نہیں رہا بلکہ خود اس کے پردے پر منعکس ہونے والے خیال اور تاثر کی جھلکیوں کو گرفت میں لانا اس کا کام تھا اس بنیادی تبدیلی کے بعد اسلوب و اظہار اور زبان میں جو تبدیلیاں آئیں اور روایات سے جو انحراف ہوا وہ لازمی اور نا بدی تھا، آواز رنگ اور جوسے ذہن پر مرتسم ہونے والے نقوش اور حسی کیفیات کی ترسیل اور ذہن سے گزرتے ہوئے گہرے پائے پر منتشر خیالات کو ان کے بہاؤ کے عالم میں گرفتار کرنے کی خاطر داخلی ناول لکھنے والوں نے اظہار و بیان کے چند نئے تجربے کئے سب سے پہلے تو ناول کے روایتی ڈھانچے میں تبدیلی پیدا کی گئی، روایتی ناول میں مصنف کہانی سنا کرتا تھا اور قاری مصنف کی انگلی تھا جسے ناول کی گلیوں اور بازاروں میں گھومتا تھا اور یہ ذمہ داری مصنف کی تھی کہ وہ ان گلیوں اور بازاروں کے پاسیوں اور واقعات کے بارے میں اپنے قاری کو تمام ضروری اطلاعات بہم پہنچاتا رہے۔ ان ناولوں میں پلاٹ واقعات کی ترتیب، کہانی کا ارتقا اور ایک منطقی تسلسل ہوتا تھا، لیکن نیا ناول ان ضروریات سے بے نیاز تھا۔ نیا ناول نگار قاری کو کہانی "سنانے کا قطعاً قائل نہیں تھا، کہانی کے لئے ایک مرکزی خیال، حالات واقعات کی ایک ترتیب اور تسلسل ضروری ہوتا ہے لیکن نیا ناول نگار ان چیزوں سے دلچسپی نہیں رکھتا اس کا مقصد صرف ذہن سے گزرتے ہوئے تاثرات اور خیالات کی گرفت اور ترسیل تھا کوئی بھی واقعہ یا صورت حال جو اس کی توجہ صرف اس بات پر مرکوز رہتی تھی کہ ایک مخصوص صورت حال میں ایک مخصوص ذہن میں خیالات کی جو روپا اہوتی ہے اس کی ایسا اندازہ عکاسی اس طرح کر دے کہ پڑھنے والا اس رو کو محسوس کر کے خود اپنے ذہن میں واقعہ یا صورت حال کی تشکیل کر لے، یہ اسی وقت ممکن ہو سکتا تھا جب قاری خود کردار کے ذہنی تجربے میں شریک رہے

اس کا بہترین طریقہ یہ نکال لیا گیا کہ قاری کو براہ راست کردار کے ذہن میں پہنچا دیا جائے اور ناول نگار یا راوی، قاری اور کرداروں کے محسوسات و تجربات کے درمیان سے ہٹ جائے۔ اس طریقہ کار میں ناول نگار کی مشکلات تو بڑھتی ہی تھیں ساتھ ساتھ قاری پر بھی دہرا بوجھ آ پڑا اس سے پہلے وہ ناول پڑھتا تھا اب پڑھنے کے معنی تھے محسوس کرنا، روایتی ناول کے مطالعہ میں محسوس کرنے کی پابندی نہیں تھی، ناول کی کہانی، اس کے کردار، حادثے اور واقعات ابتدا اور اختتام ہر چیز احساس کے بغیر بھی واضح طور پر اس کے سامنے ہوتی تھی وہ ناول کو پسند یا ناپسند کر سکتا تھا، اس سے لطف اندوز یا بیزار ہو سکتا تھا، لیکن ناول کو سمجھنے میں اسے کوئی دشواری نہیں پیش آتی تھی، لیکن نئے ناول کی مشکل یہ تھی کہ اگر قاری ناول کے کردار یا کرداروں کے ذہنی تجربات میں شریک نہیں ہو رہا ہے، ان کی ذہنی نفسا کو محسوس نہیں کر رہا ہے تو پھر سطر، جملے، صفحات بلکہ بعض اوقات پورا ناول بے معنی الفاظ کا گورکھ دھند ابن کر رہ جاتا تھا۔

پڑھتے والے کی یہ مشکل بعد کی چیز تھی کیونکہ پہلے تو ناول نگار کو یہ دریافت کرنا تھا کہ قاری کو کردار کے ذہن تک کیسے پہنچایا جائے؟ اندرونی تجربات، یادوں، رنگ آواز اور نوسے جو اس کی سطح پر مرتسم ہوتے والے لطیف اور خفیف ترین ارتعاشات کو الفاظ میں کس طرح منتقل کیا جائے؟ خیال کو اس کے بہاؤ اور تسلسل کے عالم کیسے پکڑا جائے؟

ان مشکلات کا حل "اندرونی خود کلامی" یا شعور کی رو" میں تلاش کی گیا، الفاظ کا صفاتی استعمال تمثیلی استعمال میں تبدیل ہوا اثر شاعری، مصوری اور موسیقی کا بھی کام لیا جانے لگا۔ الفاظ صرف معنی کے ابلاغ کے لئے نہیں بلکہ بھری تجربات شدید مبہم کیفیات اور صوتی تاثرات کی ترسیل کے لئے بھی استعمال ہونے لگے اور اس طرح جدید داخلی ناول وجود میں آیا جسے ادبی تنقید میں مختلف ناموں سے یاد کیا گیا۔

STREAM OF CONSCIOUSNESS۔

NOVEL, NOVEL OF THE SILENT, NOVEL OF SENSIBILITY, POETIC NOVEL

وغیرہ) "آگ کا دریا" مغرب کے داخلی ناول کے اسی قبیلہ سے تعلق رکھتا ہے مغرب کے ان ادبی تجربات اور میلانات کی پرچھائیاں اردو افسانے میں تو کم و بیش مل جاتی ہیں لیکن اردو ناول (جنکی تعداد انگلیوں پر گنی جاسکتی ہے) میں اس کے نمایاں اثرات صرف قمر العین کے ہاں نظر آتے ہیں، اندرونی خود کلامی کا استعمال عزیز احمد کے ناول اسق بلندی اور ایسی

ہستی" میں بھی ہوا ہے لیکن الفاظ سے رنگ اور آواز کے پیکروں کی تخلیق اور نثر کو شاعری میں بدلنے کا تجربہ اردو ناول میں پہلی بار قرۃ العین حیدر کے ناولوں میں ہوا ہے۔ اسلوب ٹیکنک اور مواد کے اعتبار سے قرۃ العین حیدر کے ناول اردو ناول نگاری میں بہت زیادہ اہمیت رکھتے ہیں۔

(۲)

"آگ کا دریا" "میسرے بھئی صنم خان" اور "سفینہ غم" دل کے بعد قرۃ العین کا تیسرا اور تازہ ناول ہے۔

"آگ کا دریا" کا وہ حصہ جو قدیم ہندوستان کی تاریخ سے شروع ہو کر سرلہ اور ڈا پٹلے کی کہانی پر ختم ہوتا ہے اگر ناول سے ختم کر دیا جائے تو اس ناول اور ابتداءی دو ناولوں میں بہت کم فرق ملے گا، ان ناولوں کا موضوع ایک ہے۔ ناولوں کے کردار ان کا ذہنی پس منظر، طرز فکر ان کے مسائل سب بیزار کن حد تک ایک دوسرے سے مماثل ہیں۔ اسی تکرار اور اعادہ کی وجہ سے "آگ کا دریا" کا جائزہ لینا ان لوگوں کے لئے مشکل ہو جاتا ہے جو اس کے پیشرو، ناولوں کا مطالعہ کر چکے ہیں، ان تینوں ناولوں کی بنیادی روح ایک ہے، یہ دراصل ایک ہی تجربے کے اظہار کی تین الگ الگ کوششیں ہیں اور جن خارجی حالات و واقعات میں یہ تجربہ محسوس یا پیش کیا گیا ہے وہ بھی تینوں ناولوں میں مشترک ہیں، فرق ہے تو بس اتنا کہ پہلے دو ناولوں میں جس تجربے کا اظہار تھا "آگ کا دریا" میں اسی تجربے کو ایک تاریخی تسلسلے کے دائرے کو وسیع کیا گیا ہے، "آگ کا دریا" میں ایک کردار کہتا ہے۔

————— جس طرح جس تفصیل اور وضاحت سے میں اس زمانے

کی یہ کہانی دہرا نا چاہتا ہوں اس میں کامیاب منصوبوں کا، بہت سی چہلوٹی چہلوٹی سی باتیں ہیں۔ بادشاہ باغ کا شاہی وقت کا پھاٹک جس میں یونیورسٹی پوسٹ آفس تھا، پہلوؤں کے تختے، سڑک پر بھگتوں والی کہارنیں، وہ بڑھیا جو سرفہرنگا پہنے ہوئے چہرہ کو سنسان سڑک پر امیلیاں چنا کرتی تھیں اور جو ایک روز مٹریں کے نیچے آکر مر گئی، ان سب چیزوں کی میری

دینے والے اندازہ اہمیت رکھے، تم کو میرے تفصیلات دینے معنی اور مضامین
خیز بھی معام ہوں گی میں چاہتا ہوں کہ کوئی ایسا طریقہ
ہو کہ جس سے اس فضا، اس ماحول اور اس وقت کا سارا تاثر
ساری خواب آگین کیفیت دوبارہ لوٹ آئے کسی طرح تمہارے ذہن
میں منتقل ہو جائے۔ یہ کیونکر کیشن کہلاتا ہے اور بڑی

مشکل چیز ہے

یہ اقتباس قرۃ العین کے فن کی مکمل تعریف پیش کرتا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ کیونکر
کیشن واقعی بڑی مشکل چیز ہے اور قرۃ العین اکثر بڑی کامیابی سے اس مشکل سے عہدہ برآ ہوئی
ہیں، لیکن خرابی یہ ہو گئی ہے تینوں ناولوں میں ہر بار ایک ہی فضا، ماحول، تاثر اور کیفیت
کا کیونکر کیشن ہوا ہے، نہ صرف تینوں ناولوں میں بلکہ ہر ناول کے تقریباً تمام کردار ایک ہی ذہن
اور احساس (SENSIBILITY) کے حامل ہیں یہ ذہن اور احساس (SENSIBILITY) دراصل مصنف کے اپنے
داخلی ناول اور خود گذشت میں ایک بڑا فرق یہ بھی ہے کہ جہاں خود نوشت میں مصنف
کے اپنے ذہن و احساس کی براہ راست عکاسی ہوتی ہے وہاں داخلی ناول مصنف کے تخلیق کردہ
یا منتخب کردہ ذہن و احساس کی عکاسی کرتا ہے، داخلی ناول میں جو تجربات، تاثرات
اور خیالات پیش ہوئے ہیں ان کا تعلق اس مخصوص ذہن سے ہوتا ہے جسے مصنف
اپنے ناول کے کردار کے لئے منتخب کرتا ہے اور یہ تجربات اور تاثرات اس مخصوص کردار
کے شعور کی قسم ذہنی ساخت، طریقہ فکر اور نقطہ نظر سے متعین ہوتے ہیں، مصنف کو
صرف اتنی آزادی ہوتی ہے کہ وہ اپنے کردار کے لئے کس قسم کے ذہن اور احساس کا انتخاب
یا تخلیق کرے، اس کے بعد اس کا کام صرف اس ذہن اور احساس کی عکاسی کرنا ہے،
اس میں شک نہیں اس قسم کی معروضیت اپنی مکمل اور خالص شکل میں ناممکن ہوتی ہے
یہ آسان بات نہیں ہے کہ مصنف کا اپنا ذہن اور احساس، اپنے منتخب کردہ یا تخلیق کردہ
ذہن و احساس پر بالکل ہی عکس انداز نہ ہو لیکن اتنا ممکن ہے اور ضروری بھی کہ ناول کے مختلف کردار اپنا اپنا الگ
ذہن شعور اور احساس رکھتے ہوں، قرۃ العین کے ناولوں میں یوں تو درجنوں کردار
سلطے ہیں، لیکن وہ کردار جن کے ذہنی تجربات یا جن کی ذہنی فضا سے مصنف پڑھنے والوں
کو متعارف کراتی ہیں، جنہیں اہم اور مرکزی کردار کہنا چاہئے، ان سب کے ذہن ایک ہی

سانچے میں ڈھلے ہوئے ہیں، ان کے احساس اور شعور میں کوئی بنیادی فرق یا ایسی امتیازی خصوصیت نہیں ہے جو انہیں ایک دوسرے سے علیحدہ کرے، مختلف بنائے اور ایک ایک کو الگ اور منفرد وجود دے دیا کرے، یہ قرۃ العین حیدر کے ناولوں کی بہت بڑی کمزوری ہے۔ "شعور کی رو" اور "اندوونی خود" کلامی کے ناول کو عام طور پر بغیر کردار کا ناول کہا جاتا ہے۔ یہ بات ان معنوں میں صحیح ہے کہ ان ناولوں میں کرداروں کی عمر صورت، لباس، وضع قطع عادات وغیرہ کو اہمیت نہیں دی جاتی یہ کردار گوشت پوست کے چلتے پھرتے پیکر نہیں ہوتے، بعض اوقات کئی کئی صفحات پڑھ جانے کے بعد یہ بھی پتہ نہیں چلتا کہ کردار عورت ہے یا مرد، روایتی اور مروجہ معنوں میں یہ ناول یقیناً کرداروں سے خالی ہوتے ہیں، لیکن ان کی جگہ نئے ناول ہیں ذہن اور شعور نے لے لی ہے۔ نیا ناول، ذہن اور احساس کا ناول ہے اور یہ ناول جس ذہن و احساس تک قاری کو پہنچاتا ہے اس ذہن کے مضمنا نفس اس کے طریقہ فکر اور طرز احساس سے اس ذہن و احساس کا ایک "کردار" تشکیل پاتا ہے اور اس کردار سے داخلی ناول میں بھی مغز نہیں، قرۃ العین کے ہاں ایسے کردار نہیں ملتے، ان کے ناولوں کے سارے افراد اپنے احساسات اور تاثرات میں، سوچنے سمجھنے کے طریقوں میں ایک ہی ذہن اور احساس کی نمائندگی کرتے ہیں اور ایسا معلوم ہوتا ہے کہ یہ سب کردار ایک مرکزی کردار کے OFFSHOOTS ہیں، میرے بھی صنم خانے، قرۃ العین کا پہلا ناول مرنے کے یا وجود بعد کے دو ناولوں کے مقابلے میں بڑی حد تک اس عیب سے پاک ہے۔

قرۃ العین کے ناولوں کی ایک اہم اور نمایاں خصوصیت "وقت" سے ان کی بے پناہ دلچسپی ہے، "وقت" ہمیشہ اس کا محبوب موضوع رہا ہے۔ نہ صرف آگ کا دریا بلکہ اس سے پہلے کے ناولوں اور اکثر انسانوں میں بھی ان کے ہاں وقت کا بہت شدید احساس ملتا ہے، ناول اور انسان نے تو کیا وہ رپرر تاثر بھی نکھتی ہیں تو ان کی فکر کا انداز یہی ہوتا ہے۔

_____ وہ ڈچ گورنر جو ۱۷۶۵ء میں اس کسروے میں اس

جگہ پر ہمیشہ اصرار کیا کہ یہاں ہماری آپا کا صومہ رکھا ہوا ہے

اس کی اولاد اس وقت کہاں ہوگی؟ تاریخ دے اسے کس طرح

TRANSFORM کیا ہوگا تاریخ دے بالکل صیرا پٹرا کر دیا _____

_____ ڈھاکہ سے سوراہا ہے، وقت جاگ رہا ہے، ماضی حال

میں موجود رہے، اس بات کو کوئی منہ نہیں دیا تھا، جس طرح
مستقبل حال میں موجود رہے اس بات کو مبالغہ کوئی منہ نہیں
دیتا۔ (میدماندی دیکھ کر دیکھو)

مستقبل کے حال میں موجود ہونے والی بات کوئی جاننے یا نہ جاننے مجھے تو افسوس یہ ہے
کہ قرۃ العین بھی یہ بات نہیں جانتیں یا اگر جانتی بھی ہیں تو اس کے منطقی نتائج کو قبول
نہیں کرنا چاہتیں۔

ان کے نادلوں کے کردار ماضی کو حال میں اور مستقبل کو ماضی میں دیکھنے کے عادی ہیں،
شاید این پور ٹرنے کا ہاتھ کہ چونکہ "مستقبل" صرف ایک تصور ہے اور "حال" ایک ثانیہ کا وہ مختصر
ترین حصہ ہے جس میں "واقعہ" وقوع پذیر ہوتا ہے، لہذا وقت کی تین جہنوں میں ماضی ہی ایک
ایسا زمانہ ہے جسے ہم اپنے تجربے کی بنا پر حقیقی اور اصلی کہہ سکتے ہیں۔ قرۃ العین کے کرداروں
کے وقت کا تصور اس سے زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ان نادلوں میں وقت سے یہ گہرا شغف
ہندو فلسفہ اور ایلیٹ کی شاعری کے اثرات سے آیا ہے، ہندو فلسفہ کی بازگشت "آگ" کا
دریا "سے پہلے بھی قرۃ العین کی تحریروں میں موجود تھی، ایلیٹ کی نظموں کے ٹکڑے اور
مصرعے کافی تعداد میں ان کے ہاں نشر میں ڈھلے ہوئے ملتے ہیں "آگ کا دریا" کی ابتدا ہی
ایلیٹ کی نظم سے ہوئی ہے جو "THE DAY SALVAGES" کی تلخیص شدہ شکل ہے، لیکن
قرۃ العین کے نادلوں میں وقت "سے وابستگی" ہمیشہ فکری اور فلسفیانہ سطح پر باقی نہیں رہتی
بلکہ ماضی کی یادوں سے خالص رومانوی لگاؤ کی خام کارانہ جذبہ باتیت میں بھی ڈھل جاتی
ہے اور یہاں سے ان تحریروں میں بلند دبست کا وہ تضاد پیدا ہوتا ہے جس کی وجہ سے
قرۃ العین کے اکثر ناقدین یا تراfrag و تقریط کا شکار ہو گئے ہیں یا کوئی قطعی رائے دیتے
ہوئے جھجک اور ایک UNEASINESS محسوس کرتے ہیں۔

وقت کو حادثات کی نقش نگری کرنے والا سلسلہ روز و شب سمجھ کر ماضی کے مطالعے
سے ایک تاریخی تصور اور بصیرت بھی حاصل کی جاسکتی ہے، اور ماضی کو یادوں کا نگار خانہ بنا کر
ایک رومانوی دھند میں غرق ہونا بھی ممکن ہے۔ قرۃ العین کے ہاں دونوں چیزیں ساتھ ساتھ
چلتی ہیں اور بعض اوقات ایک دوسرے میں اس طرح گٹھ بند ہو جاتی ہیں کہ "SUBLIME" اور
RIDICULE کا فرق شکل ہو جاتا ہے۔ قرۃ العین کی شدید جذباتیت نے جہاں ان کی تحریر

کو دل سوزی اور تاثیر کی دولت بخشی ہے و ہاں یہ کمزوری بھی اسی جذبہ باقی و قور کی دین ہے اور ان کی یہی کمزوری عام پڑھنے والوں میں ان کی مقبولیت کا سبب بھی بن گئی۔

(۳)

۱۸۵۷ء میں دلی تاراج ہوئی تو اس صدی کی دوسری تیسری دہائی تک بھی اس تباہی کے ماتم اور مریضوں کی گونج فضا میں باقی تھی۔ حالی اور ناصر نذیر فراق سے اشرف صہوجی اور شاہد احمد تک اس تباہی کی داستانیں رقم کرنے والوں کی تعداد بہت بڑی ہے، لیکن جب ۱۹۴۷ء میں دلی لٹی اور اس کے ساتھ دو آجے کے علاقے میں تکمیل کو پہنچی — ہندو مسلمانوں کی پروردہ مشترکہ تہذیب ثقافت کا جنازہ نکلا تو اردو ادب میں فسادات پر لکھی ہوئی تحریروں کے انبار کے باوجود اس تہذیبی سانحے کو صرف ایک نوحہ ٹرلا۔

قرۃ العین میدر کے تینوں ناول ایک عظیم نوحہ ہیں ان تمام نظریات اور اقدار کا جو ایک خاص معاشرت اور تصور حیات کے پروردہ تھے، ہندوستان میں ہندوؤں مسلمانوں کی تہذیبی زندگی نے مشترکہ کلچر اور قومیت کے جن تصورات کی تشکیل کی ان کی اساس چند بیحد تابناک انسانی اقدار پر قائم تھی، ان تصورات پر سیاسی یا کسی اور نقطہ نظر سے بحث و تمحیص اور ان کے ماننے والوں کی نیت پر حملہ کرنا آسان ہے لیکن جن لوگوں نے ان تصورات و عقائد پر ایمان رکھا اور جن کی زندگیاں اسی مشترکہ تہذیب کے سانچے میں ڈھل کر نکلیں ان لوگوں کو جسب — DISILLUSIONMENT کا سامنا کرنا پڑا تو تاب و توان کی قوتیں ان کا ساتھ نہ دے سکیں۔ عمر بھر جن نظریات و اقدار کو موت و حیات کا فیصلہ کن معیار سمجھیں وہ اگر ایک لمحہ میں نقش بر آب ہو جائیں تو آدمی کی فکر کی اور جذبہ باقی زندگی کی بنیادیں سرک جاتی ہیں اس حادثے کے اسباب و علل اور اتفاق و اختلاف کی بحثوں سے قطع نظر اس میں شک نہیں کہ نظریات و عقائد کا یہ شکست و ریخت ہمارے دور کی ایک بہت بڑی ٹریجڈی تھی اور یہ المیہ اپنے پورے درد و کرب کے ساتھ قرۃ العین کے ناولوں میں ڈھل کر انہیں ایک تاریخی دستاویز کی اہمیت بھی بخش گیا ہے۔

”آگ کا دریا“ میں قرۃ العین نے تقسیم کے حادثے کو ڈھائی ہزار سال کی تہذیبی زندگی کے تناظر میں اس طرح پیش کیا ہے کہ یہ واقعہ صرف ایک ملک اور طبقہ کی داستان نہیں بلکہ انسانی تاریخ کا جز بن گیا ہے۔

اس ناول کو سہولت کی غرض سے چار حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے، گوتم بلیمر کا قدیم

ہندوستان، ابوالنصور کمال الدین کی آمد، سرل بارو و ژڈا ایشیہ کا نزول، قبل از تقسیم و مابعد تقسیم کا دور۔

گوتم نیلمبر کا دور ڈھائی ہزار سال پہلے کے ہندوستان سے شروع ہوتا ہے۔ قرۃ العین نے اس دور کی معاشرتی اور مذہبی زندگی کی جھلکیاں بڑی فنکارانہ چابکدستی سے پیش کی ہیں گوتم نیلمبر انسانی زندگی کی معنویت، حیات، دکائات کا مفہوم اور عدم وجود کے اسرار جاننے کے تجسس میں نکلا ہوا ذہن و روح کی دنیا کا دیسیس اور قدیم ہندوستان کی روح کا نمائندہ ہے۔ دکھ کے فلسفہ اور روح کا تنہائی، جیسے مسائل پر غور کرنے والے گوتم نیلمبر اور حکومت ہند کی طرف سے بدھ جنتی کی پبلیٹی کرانے والے والے گوتم کے درمیان ڈھائی ہزار سال کا فاصلہ حائل ہے۔ ان ڈھائی ہزار سالوں میں ابوالنصور کمال الدین بغداد اور نیشاپور سے ہندوستان آکر شکر اچاریہ و جتہ اور اور رامانند کے نادلوں سے آشنا ہوا، ابودھیال کا ایک برہمن زادی سے مل کر ناجیہ اور ام رباب کو بھول گیا۔ گوکھجور اور آم۔ سر جو اور دجلہ کا فراق اسے ضرور یاد آتا۔ ہا، لیکن اس سرزمین نے اسے قبول کر لیا تھا وہ اس کے سحر زیادہ دیر محفوظ نہ رہ سکا، ابن خلدون اور فارابی کو چڑھنے والا بن۔ اور جو نیور کا ابوالنصور کمال مورخ محقق، سیاست دان سپاہی جیسے تصوف اور معرفت سے کبھی کوئی سروکار نہ تھا۔ بالآخر کاشی کے پنج گنگا گھاٹ پر پہنچ گیا، مسلمان صوفیوں، ہندو بوگیوں نے محبت کو ظاہری مذہب سے برتر شے بنا دیا تھا ہزاروں لاکھوں میل دور سے آیا ہوا، مذہب ہندوستان میں اپنے گھر، پیش اپنے ماحول اور پس منظر سے منٹا ہوتا رہا اس کی جڑیں ایک اجنبی سرزمین میں پھیلنے لگیں، اور یوں مشرق کی قومیت اور تہذیب کی تعمیر ہو رہی تھی۔ ناول کا دوسرا حصہ یہاں ختم ہوتا ہے۔

تیسرے حصے میں گوتم نیلمبر ایک کلرک میں اور ابوالنصور کمال الین جنگالی کسان میں تبدیل ہو گیا ہے۔ ہندوستان میں انگریزوں کی تجارتی کوٹھیاں تعمیر ہو گئیں ہیں، "سرل بارو و ژڈا ایشیہ لندن کی فائدہ زندگی سے تنگ آکر ہندوستان آتا ہے اور چن۔ بی سالوں میں جان کینی کا اہم سنون، علی پور۔ روڈ کی عظیم شان عمارات کا مالک، ادوہ کے بادشاہ کا سنگیٹار اور نئی اردو نثر کا مربی اور سرپرست بن جاتا ہے اور ڈھاکہ کے کارخانوں میں اتالیوں رہے تھے سامع ملک میں لوہے کی بھٹیاں مدیں گزریں سرد ہو چکی تھیں، انگلستان کی قوموں سے ایسا بھواں انٹرفک جس نے ساری دنیا کو تاریک کر دیا تھا اس تاریکی میں ہندوستانی جولاہوں کی بڑیاں ہندوستان کے

میدانوں کی دھوپ میں چمک رہی تھیں، ہندوستان سے لوٹی ہوئی دولت کی بنیاد پر انگلستان میں صنعتی انقلاب اور نئی سرمایہ داری کی نیواٹھانی جا چکی تھی۔

”شاہ اودھ کی قلمداری میں اس ملک کا بچہ بچہ بوڑھا جوان، ہندو مسلمان اپنے بادشاہ پر جان چھڑکتا تھا۔ یہ سب لوگ اپنے بادشاہوں پر عاشق تھے۔ ہر زبان پر آصف الدولہ اور سعادت علی خاں کے تھے تھے۔ اودھ کے یہ سارے باشندے رنگا سے شدید نفرت کتے تھے، بوگیوں اور صوفیوں نے جس مشترکہ تہذیب اور قومیت کی نیوڑالی تھی اور جسے مسلمان بادشاہوں اور نوابوں نے پروان چڑھایا تھا وہ تہذیب اور قومیت اپنے عروج کو پہنچ چکی تھی۔

سکھ کے بعد ہندوستان باضابطہ طور پر وکٹوریہ کی اسپہ سالار میں شامل ہو چکا تھا۔ بنگالہ سے آئے ہوئے کمال الدین نے اب مٹیابرج کے نواب کن صاحب کاروبار دھارن کر لیا ہے، گوتم نیلمبر، پروفیسر نیلمبروت بن چکا ہے کن صاحب کے پاس صرف ماضی ہے۔ وضع داری ہے، گوتم نیلمبر کو اس کی تعلیم نے رام موہن رائے کے برہمن سماج نے ایک نیا مستقبل عطا کیا ہے، یہ فرق بہت بڑا فرق ہے، کیونکہ اس کے نتائج بہت اہم ہیں۔ یہاں ناول کا تیسرا حصہ ختم ہوتا ہے۔

ناول کے چوتھے حصے سے میرے بھی صنم خانے ”اور سفینہ غم دل“ کا دور شروع ہوتا ہے۔ پہلے تین حصوں میں اس حصے کی عقیقی زمین تیار کی گئی تھی، اب انصوور کمال الدین اور گوتم نیلمبر یعنی نواب کن اور پروفیسر نیلمبروت کی اولاد، بچی کے اونچے متوسط طبقے کے تعلیم یافتہ ذہین ”حساس“ ٹنکچر کی اور سیاسی شعور رکھنے والے نوجوان لڑکوں اور لڑکیوں کی صورت میں سامنے آتی ہے، طاقت، کمال، ہری شنکر، چمپا، گوتم یہ سب حد درجہ کے آئیڈلیٹ ہیں، بید جذباتی اور رئیس پرست لوگ ”اصول پرست“ راست باز تصورات پر مبنی والے وہ حقیقت کو نہیں دیکھنا چاہتے مگر بد قسمتی سے دنیا کا نظام شاعر نہیں سیاست داں چلا رہے ہیں جن کو ان کے دشن سے کوئی دلچسپی نہیں، یہ سب خیال کی سلطنت کے رہنے والے ہیں، ان کی انسانیت پرستی، بلند خیالی، خلوص اور نیک دہنتی یقیناً بہت اعلیٰ درجہ کی چیزیں ہیں۔ لیکن ان ٹرے جڈی یہ ہے کہ انہوں نے عمل کو خیال سے الگ کر دیا ہے، یہ لوگ صرف سوچتے ہیں یا زیادہ سے زیادہ ڈرامے ایجنج کرتے ہیں۔ سوائس جہا کے باقی سب کٹر قوم پرست ہیں، ہندوستان کی تہذیب اور روایات سے شدید محبت رکھتے ہیں۔ انسانی برادری اور عالمگیر اخوت پر ان کا ایمان ہے۔ ان کے سینوں میں سارے جہاں کا درد بھرا ہوا ہے، ان کا وجود بیسویں صدی میں ہے، لیکن ان کے اندر ڈھائی ہزار سال پرانے گوتم اور کمال الدین کی روح

باقی ہے۔

وقت کا شدید زلزلہ اہندیوں اور حکومتوں کو کچلا کر بہا دیتا ہے جینے کے طریقے اور وسائل ملتے اور بگڑتے ہیں لیکن ہر دور میں انسانی روح کے مسائل ازلی ابدی ہیں۔

گوتم نیلمیر پروفیسر نیلمیروت اور حکومت ہند کا ملازم نیلمیر، ابوالنعمور کمال الدین، نواب کمں اور بیسویں صدی کا کمال، گوتم کی چمپک، ابوالنعمور کی چمپا، لکھنؤ کی چمپا بانی اور ہمارے دور کی چمپا بانی اور ہمارے دور کی چمپا احمد، ان کے زمانے الگ الگ تھے، ان کے درمیان ڈھائی ہزار سال کا وقت پھیلا ہوا تھا، لیکن دکھ کا فلسفہ، روح کی تنہائی کا مسئلہ دل کی وحشت حافظہ کی اذیت اور خاموشی کا سناٹا ان سب نے برابر ہر دور میں محسوس کیا۔ سر ہارورڈ ایسٹلے بھی اس چکر سے آزاد نہیں، اتنی کامیاب اور شاندار زندگی گزارنے والا بھی یہی سوچتا ہے، "انسان کس طرح جیتے تھے، کس طرح مرتے تھے، یہ گورکھ دھند کیوں جاری تھا، گہری ندیا، اگم جل، زور بہت ہے دھار کھیڑ سے پہلے طوفان اتر اچا ہو پار، یہ کھیڑ کہاں تھا اور اس سے ملنے کی فرصت کسے تھی، مگر روح کا یہ غم کیسا تھا جو مدتوں سے کھائے جا رہا تھا۔" دراصل یہ اس ناول کی مرکزی تھیم ہے اس تھیم کو پیش کرنے کے لئے قرۃ العین نے ہندوستان کی تہذیبی، معاشرتی، سیاسی اور سماجی زندگی کی تاریخ کا ایک وسیع و عریض چوکھٹا تمیز کیا ہے۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد، انگریزوں کا تسلط، آزادی کی جدوجہد قوم پرست مسلمانوں کی ذہنی اور جذباتی کشمکش، تقسیم کے اثرات، نئی مملکتوں کے مسائل ان سب کو قرۃ العین نے تاریخی شعور و مفکرانہ بصیرت اور نفسیاتی دروں بینی کے ساتھ پیش کیا ہے، لیکن اصل چیز انسان کی وہ زخمی اور پیاسی روح ہے جو تاریخ کے اس چوکھٹے میں پیش کی گئی ہے جو گہری ندیا اور اگم جل سے پار اترنا چاہتی ہے، لیکن جیسے کھیڑ نہیں ملتا۔

ناول کے اختتام پر میرے بھی صنم خانے کی رخشندہ کی طرح، کمال، گوتم اور چمپا احمد اپنی روحوں کے زخم چھپاتے ہوئے، دنیا کے غموں میں اپنے غموں کو بھول کر یہ دریافت کر لیتے ہیں کہ وہ خود اور ان کا ذاتی الم کس قدر حقیر شے تھا! "میرے سامنے مسائل کا بہت اونچا پہاڑ کھڑا تھا، تب جانتے ہو کیا ہوا؟ جیونٹی نے کیا کیا۔ اس نے کانوں میں باتیں لگا کر پہاڑ پر چڑھا شروع کر دیا۔"

اس ناول میں کمزوریاں اور خامیاں بھی ہیں مین کا ابتداء میں ذکر کیا جا چکا ہے، لیکن

ان کمزوریوں کے باوجود آگ کا دریا ایک عظیم کوشش ہے۔ اردو ناول نگاری میں یہ ناول ایک سنگ میل ہے۔ جدید مغربی ناول سے قرۃ العین نے کئی چیزیں لی ہیں، لیکن ان سب کے امتزاج سے انہوں نے اردو میں اسلوب و الہام کی جو نئی راہیں نکالی ہیں اور جو تجربے کئے ہیں ان کی قدر و قیمت کو تسلیم نہ کرنا بددیانتی ہے، اردو ناول کے ریگستان میں آگ کا دریا ایک سرسبز و شاداب نخلستان ہے۔

دریں گرد سوار رہے باشد

ایک اور کہانی دریں گرد سوار رہے باشد ۱۹۸۰ء کے مراد آباد کے فساد کے متعلق تھی۔ امر دھے کے ایک فرضی کردار کلو خان رکھے دار کے اجداد نواب محمد رضا خان نائب ناظم سنگال بہار اڑیسہ کے غلام تھے۔ دوسرے سال بعد بھی کلو خان خستہ حال ہی رہے۔ وہ نواب محمد رضا خان کی مگر یون کو اپنی سائیکل رکشہ پر بٹھال کر ایک گھر میں امام زین العابدینؑ کے تبرکات کی زیارت کے لئے لے جاتے ہیں ان تبرکات میں سے ایک تلوار کے لئے مشہور ہے کہ جب کوئی مہبت بڑی آفت آنے والی حداس کی سطح پر دھتے رہے نمایاں ہو جاتے ہیں۔ کچھ عرصے بعد شہر مراد آباد میں فوڈ ریزی ہوئی ہے۔ اس میں خاکروہوں کے رول کا متکرر اشاروں میں بھی آتا ہے۔ جب خاکروہوں کا بائیکاٹ کیا جاتا ہے تو چند دہے انتہائی تہی دست افراد یہی کام شروع کر دیتی ہیں۔ کلو خان جن کو تپ خونِ دق ہو چکی ہے اور رکشہ نہیں چلا سکتے امر دھے مراد آباد آکر "کلو اخلال خور" من جاتے ہیں۔

"دریں اشار گرد سوار رہے باشد" میں مراد آباد کی ظروف سازی

اور دوسرے اشار سے بہت ہی صاف صاف موجود ہیں۔

(قرۃ العین حیدر، ابوالاردو اکتوبر ۱۹۸۱ء)

آخر شب کے ہم سفر

۱۹۷۹ء میں شائع ہونے والا ناول آخر شب کے ہم سفر میرے خیال میں، آگ کا دریا سے زیادہ کامیاب فن کاری کا نمونہ ہے۔ تاریخ، سیاست، معیشت اور معاشرے کے وسیع موضوعات اس ناول میں بھی آگ کا دریا ہی کی طرح موہن بنائے گئے ہیں۔ لیکن اس میں عمرانی افکار و واقعات پر ناول کی مخصوص ہیئت غالب ہے۔ جب کہ آگ کا دریا میں ہیئت کا سانچہ بعض اوقات افکار و واقعات کے بوجھ تلے دب کر جا بجا ٹھکنے لگتا ہے۔ آگ کا دریا میں فلسفے کی حکمرانی ہے اور آخر شب کے ہم سفر میں فن کا سطر۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ ہو کہ پہلے ناول میں قدیم اساطیر کی بھول بھلیاں بہت زیادہ پیچیدہ ہیں، اور ان میں بھٹک کر ناؤں ٹھار کا اپنا ذہن بھی الجھ جاتا ہے۔ لہذا وہ یک سوئی کے ساتھ ترتیب ماحول پر توجہ مرکوز نہیں کر سکتیں اور ارتقائے قصہ کے زیادہ فکر اظہار نیالات کی کرتی ہیں اس کے برخلاف، دوسرے ناول کے واقعات و افکار مصنفہ کے لیے اجنبی نہیں، ان کے تجربے میں شامل ہیں اور وہ براہ راست ان سے واقف ہیں، لہذا پوری آگہی اور اعتماد کے ساتھ انھیں ماحول و قصہ کے طلسم میں اسیر کر لیتی ہیں۔ اسی لیے اس ناول کے کردار بھی زیادہ زندہ حقیقی، متحرک اور مؤثر ہیں۔ آخر شب کے ہم سفر میں ایک سو کمالات و اقصائے استبدادیت، جو اس کی عصری حسیت کو تیز کرنے کا باعث ہے، اس کے پیش لفظ میں مصنفہ رقم طراز ہیں :

” بنگال کی دھنت لیسڈ اور انقلابی تحریک ۴۲ء کا اندولن،
 مطالعہ پاکستان، تقسیم ہند اور قیامِ مملکت دین کے تناظر میں
 لکھے گئے اس ناول کے تمام کیرے ارضی ہیں۔ ۱۹۳۹ء میں ولیم
 کینٹ ویل نام کا کوئی، مگر ریڈ ہاکس کا مجسٹریٹ نہیں تھا۔ نہ اس
 کے بعد چارلس ناولو سگال سوس — اسی طرح سڈو یڈ ورڈ سے
 دلے کر لو خوان پر جبرڈ نکت سارا ناولو خاندان، ذیلی سکرار —
 دیمال الدین احمد، بادی سرجی اور مارکے، نواب قمر الدین
 خورہری جہاں آرا شیم، ناصرہ محکم المسخر، یاسین سنوت
 وغیرہ وغیرہ سارے کیردار اور ان سے منسوب واقعات خیالی
 اور محض افسانہ ہیں اور جید و شانی، پاکستانی یا بنگالی
 شخصیت سے ان کا کوئی تعلق نہیں۔“

اذاً حیثیت عرفی کے خطرے کا سدباب کرنے کے لیے دیا ہوا مصنفہ کا یہ قانونی بیان
 وراصل ناول کے تمام واقعات اور کرداروں کے تحقیقی ہونے کا واضح اقرار نام ہے جو وہ
 ناموں کے سلسلے میں جو پرہا بھی رکھا گیا ہو پیش لفظ کا آخری حصہ جس میں سرورق کی
 تشریح کی گئی ہے۔ اسی حقیقت کا ایک بڑا ثبوت ہے :

” سرورق کی تصویر سنبلہ زمیں یا جیزرنے سائی دھے۔
 کپان کا حمور بیڑا، منجید کالی ماڈی، آبی راستے اور نو کا بیڑ، عہد
 ایسٹ، بڈ یا حکمینی کا خارجہ کو لو میل مکان اور دھانی جہا سہ
 مشرقی بنگال کا محضوہ طارہ دھے۔ کو لو نیل مینس، مگر پر خاکیم
 یا بلا منڈ یا تڑکے سگالی زمیں دار کی حارے دھانس، مشرقی
 بنگال کے عظیم دریاؤں نیز جلے والا، اور مشرقی بنگال کے سنجوہ
 ریسے، بیٹ سن کو کلکٹھ اور اسکات لیسڈ دھے خارنے والا خیار
 بنگال کے تین سو سالہ سیاسی دھنی اور شہد نیں برکٹ ککشن
 کی علامت جمع دھے۔“

اس طرح ناول کا ارضی مصنفہ نے خود ہی بیان کر دیا ہے۔ اور اس سے معلوم ہوتا

یہ کہ آخر شب کے ہم سفر کی عقبی زمین بنگال ہے۔ جب کہ آگ کا دریا کا مرکزی اسٹیج اودھ تھا۔ اودھ کا عہد قدیم جو آگ کا دریا کا محور مکر ہے۔ آخر شب کے ہم سفر کے جدید بنگال میں تبدیل ہو جاتا ہے، جو دو سکنز ناول کا مرکزی نقطہ ہے۔ ایک ہی فنکار کے دو بڑے کارناموں میں ایسے کا یہ فرق موضوع کے مطابق ہے۔ آگ کا دریا کے موضوع کی قدامت پرستی اودھ کی زوال پر تہذیب کو نشانہٴ تخیل بنانے کی متقاضی تھی۔ جب کہ آخر شب کے ہم سفر کی انقلاب پسندی کے لیے ابھرتے ہوئے نئے بنگال کا موقع و محفل ہی موزوں تھا۔ اس سے ناول نگار کی تنقیدی حس کے ساتھ ساتھ اس کے تاریخی اہمیت کی گہرائی کا سراغ ملتا ہے۔ شعور کی بالیدگی اور معلومات کی وسعت کا پتہ بھی دونوں ناولوں میں ملتا ہے۔ اس سلسلے میں بنگال کی عمرانی تاریخ کا فنی تجربہ یقیناً زیادہ کمال کی بات ہے اور فنکار کی تیزی ادراک کا ایک نشان ہے۔ اس سے وسعت تخیل و ادراک وسیع انسانی سمجھدی کا ثبوت بھی فراہم ہوتا ہے۔ اودھ کا خون آوارہ اجین حیدر کی رگوں میں دوڑ رہا تھا، لیکن بنگال کی روت میں اتر کر انھوں نے اپنی زبردست ذہانت اور قوت تصور کا کارنامہ دکھایا ہے۔

آخر شب کے ہم سفر کی ایک اور امتیازی خصوصیت، بنگال کے جدید ہندی تناظر میں یہ ہے کہ، برخلاف آگ کا دریا کے مرد سرور کے اس ناول کی ہیروئن ایک عورت دیبا پر سرکار ہے اور وہ متوسط ہندو طبقے کی ایک تعلیم یافتہ باغی خاتون ہے۔ ناول کے خاتمے پر یہی خاتون اپنی تمام باغیانہ روش خیالیوں کے باوجود، بحیرہ راگ، لگاتی ہوئی اپنے باپ اور چھوٹی سی راکھ ایک غیر ملک سے ہر دو ارے جاتی نظر آتی ہے اور مصنفہ کے ان آخری الفاظ پر یقیناً ختم ہوتا ہے۔

”لاکھوں برس سے سورج اسی طرح طلوع ہوتا رہے اور

عرشہ ہوتا رہے اور طلوع ہوتا رہے اور غروب ہوتا رہے اور طلوع“ (دہ ۳۱)

پہیم گزرتے ہوئے لمحات وقت کے پس منظر میں روانی حیات کی یہ نقش گری خوب صورت اور خیال انگیز ہے۔ زندگی افق تا افق رواں ہے اور انسانوں کے قافلے منزلوں پر منزلیں سر کرتے پہیم رواں ہیں۔ ناول کے آخری سفر پر دیبا پر سرکار کی ملاقات ایک دوسری تعلیم یافتہ اور روشن خیال باغی خاتون، ماکار سے ہوتی ہے، پھر دیبا پر سرکار کی اگلی

پرواز پھرائی جہاز پر اس فضا میں ہوتی ہے۔

”آخر شب کی بیکلڑی ناریکی میں بونگک حٹ فضا دے

لسیٹ میں تیز کی طرح بکلتا چلا گیا“ (۳۹۲)

اسی کے بعد طلوع آفتاب کا منظر ہے۔ کیا دیباچی سرکار اور اومار اے آخر شب کے سفر میں، مگر صرف وہی نہیں۔ پورے ناول کے سفر میں دوسرے سب کردار بھی ان دونوں تین کے رفیق ہیں اور گویا ان کا پورا سفر حیات علامتی طور پر ہندوستان کی جدید تاریخ کے ایک ایسے لمحے میں ہوتا ہے جسے ’آخر شب‘ کہا جاسکتا ہے۔ یہ تاریک ساعت جنگ آزادی کے آخری دور اور آزادی کے بعد تقسیم ہند کے ہولناک تھکے پر مشتمل ہے، اس ساعت میں انسانیت کا جھوٹا رونا روتیات میں گامزن ہوتا ہے اس کے تمام مسافر آخر شب کے ہم سفر ہیں اور ساتھ مل کر مختلف نشیب و فراز میں راستے کی تمام محبتیں برداشت کرتے ہیں، ان کی متعدد تسلیں، مختلف ملحقوں اور فرقوں پر مشتمل، اسی غام میں ابد پائی کرتی ہیں۔ یہاں تک کہ کچھ ایلہ پاراستے میں جم توڑ دیتے ہیں یا قافلے پر غارت گری کے دوران کا قہا جاتے ہیں۔ آگ کا دریا کی طرح وادی حیات کی یہ سیاحت بھی المیہ ہے، گریہ اگلے مرحلے پر وہ بچ جانے والے زندگی کے عام طرزِ یہ کے احساس سے لازماً سرشار ہوتے ہوئے نہائی کے یادِ بود طمانیت محسوس کرتے ہیں :

”بڑا لسان اپنا آغاز اور اسعالم خود دھے — وقت کا

اندردی سفر اور سیروری سفر۔ اور اس کے آگے ہڈیاں سبھا

کڑے لے جا دے والے دنیا کا سفر اور قبر کے کیڑوں کی زمین

دور مسافت۔ دفعۃً اسے نری سندید طمانیت محسوس ہوتی

خدا آگے زندہ دھے رندگی مری بخت دھے“ (۳۹۳)

تمام حزن و الم کے باوجود زندگی کا یہ احساس نشاط قرۃ العین حیدر کی دردناک افسانہ خوانی میں ایک روحانی عنصر کا ذمہ دار ہے اور ان کے قصوں کو بہت زیادہ جذباتی ہونے کے بجائے ہے۔ یہ بات ایک فلسفیانہ نظر اور صوفیانہ حس کے سبب بھی ہے۔ دونوں عناصر یک وقت مختلف کی جمالیات اور اخلاقیات کی ترکیب باہمی اور ہم آہنگی کا سامان کرتے ہیں۔ قرۃ العین کے افسانہ و ناول میں رومان کا سر و سامان یہی ہے، جس

میں اساطیری کیفیت کرداروں کے پر خیال مکالمات اور خود فن کار کے اپنے بیانات سے پیدا ہوتی ہے۔ ان مکالمات و بیانات میں عوامی اشارات کی فراوانی ہوتی ہے۔ جس سے سیدھے سادے فہم میں بھی گہری گہری تہیں اور وسیع جہتیں ابھرنے لگتی ہیں۔ آخر شب کے ہم سفر کے چند اقتباسات بھی اس کے اور مستند کے مخصوص فکر و فن کے انداز و ادا کے عمارتیں ہیں:

”مرد مروت کا مقابلہ مروت سے مگر عورت مروت کا
مقابلہ برنگی سے کرتی تھی“ (۱۵۸)

”عاشق، پیچھے، دوستی یہ سب فطرت سے نکل
قرب ہوتے ہیں اور نصیب اور مصدق ریاکاری کے پردوں
میں اربے اصل خدناٹ خمیاں نہیں سکتے“ (۱۵۹)

”اشد امیر خلا تھا اور ناریکی، اور خدا کی روح پائیدار
لدولتی معنی یہ تعلق کائنات کی رت معنی اور خدا سے کہنا،
دوستی، اور دوستی ہو گئی اور خدا نے دیکھا کہ دوستی جتنی ہے
اور خدا نے دوستی کو ناریکی سے خدا کیا۔“

اور آدم و حوا کو بنایا اور ایک دوسرے کے زخم و کرم
پڑھو پڑھو دیا۔ (۱۶۰)

بلاشبہ اس قسم کے مقولے آگ کا دریا میں بھی پائے جاسکتے ہیں اور اس سے
منسوب کیے جاسکتے ہیں لیکن یہ ایک متوقع امر ہے، اس لیے کہ دونوں ناول ایک ہی
مضائق کے ذہن و فن کے آئینہ واز ہیں اور دونوں کے موضوع و مواد میں جو فرق بھی ہو
اسلوب و انداز میں کافی مشابہت ہے، قصہ مختلف ہے مگر برتاؤ یکساں صنف
ترتیب اجزاء و تشکیل میں بنگال کی فضا ایک عظیم کام کرتی ہے اور ناول (آخر شب کے
ہم سفر) کو اس کے باغیانہ معاشی و سیاسی ماحول کے باوجود رومان کا ایک شاہکار

بنادتی ہے۔ اس کا انداز چند ابواب کے حسب ذیل عنوانات کے بھی ہو سکتا ہے:

نجدل رکھم، حوار شفا کا گیت، شناسی مکینن، سند رنن
گورڈ ملنہار، میگنہ رمعی زنگی، ہرے بنگال کا "آسد کانن"،
ندر وہی، درو گیلان امر مات بھی دنگار، گئی
ہرے بنگال کا "آسد کانن" کے چند تصویریں ملاحظہ کیجیے:

"نارٹ رکے بلے بٹول مڑ جھادے لگے کھیتوں میں درایتیاں
جہن زہنی ہیں۔ گھٹے نای مڑ ڈو درے رگے کٹر کٹر مای میں
کھڑے سار رینے علاحدہ لکھ رہے میں جہے ہیں" (۱۶۳)

"نارٹ رکے سڑ رتے سڑ رتے رکھارٹ بھی بہت جہی گھاٹ
اور کھیاں دوتا، رے کی جھکار رے گوج زہنی ہیں۔ سارے میں
دھان رکے سڑ سڑ نوپ رے نہا نہا رتے ہیں۔ جوناں میں مرندگی
گار کی مھلیں خمیں سلیم مدر ماؤں اور درگائی فقیر اور
بگلا کٹائی" (۱۶۳)

"نارٹ نور رھے ہر گئے۔ رات رے پاندیک سنگوں رکے
گھڑے کی طرح آسمان رکے آگن میں دکھ دیا مگلوں کی بڑار
جمیلوں میں اسی طرح مسکس رھے خیسے ان گیت سفید کنول
کھیل جائیں" (۱۶۳)

"بھرا تینوں کی تیر ہوتے، یا یوں پڑ بھی پھلی سیدل در
ایسے سڑ سڑ ج کی گوجی رے راک مدر بگلوں کو دکھی کیا۔
مڑ سلور میں جھکے دارے بند اور میں گکڑیاں ادا سو ہوئیں۔
ایک پک گئی۔ اب ہیبت ناک دے یا پی پڑی زقار پڑاں

آزاد ہیں۔

تیلاب اُنز گیا۔ درختِ سطح آب سے نمودار ہوئے
 ٹیلوں پر رہنے محمود بڑے پتھے پتھے رتودیں حریروں کی طرح
 نانی میں کھڑے ہیں۔ ہر طرف ڈیگیان چل رہی ہیں ریت
 کی لہروں پر زاجِ حسن کے بچوں کے بستان بڑے ہیں
 درخیز ہیں دھرتی پرستیِ فصیلوں کوئی جاتی ہیں۔ (۱۴۳)

”کارنگ میں رات کو آسمان کی ستارے چھیل کر جاؤ
 کاخِ آلودہ کسول تیرا تیرا بھرتا رہے۔ کجی سن کر بڑے گئے
 چھلکے بکھرے پڑے ہیں۔ ہوائیں زعفرانی گراڑتی ہے جو
 کی نالیوں پر طوطے تھپتھپاتے ہیں۔ تیر چاندی میں مچھیروں سے
 اپنے حال دریاؤں پر تھپتھپا رہے۔ ان کو بالسرور کے سروں
 سے پردیس جا رہے دارے مسافروں کو مضطرب صا میں آسمان کا
 دریا بہہ رہا ہے۔ اڑتے بگے اور سعید بادل اس کے
 ریشے ساجل ہیں اور ستارے اس کے نیلوفر۔ ندی کنارے
 ٹھنڈی کنیا جڑ میں جڑا خا سزا رہے۔“ (۱۴۴)

”گلابی خاؤں میں سباری کے سدا دل درختِ کھلائی
 ببادیوں سے لڈ گئے۔ پوش کی چاندنی زاتوں میں مچھیروں
 کے جال روتیلی مچھلیوں سے بھرے کئی ٹوٹی مصلوں
 کی رکھوالی کے لیے فجاں مارے گئے۔ الاؤ کے گرد گان کی
 بھس حسی محمود بڑے میں بول بھپائی کا رہے لگی۔ رات کو
 گیدڑ جھگڑ سے باہر بیکل آئے۔ سوسوں بھولی۔ دریاؤں
 پر کشتی زانی کے مفار بے شروع ہوئے۔ ساری گان کے حوش
 سدا ہی نہ استور پر بھیل گئے۔“ (۱۴۵)

”ماکھ کی طویل زاتوں میں سدا سردی دسے کا ٹپ رہے
 ہیں کتنا چولہے کے پاس بیٹھا رہے۔ لڑکیاں چراغ کی روشنی
 میں سویریاں کاڑھے میں مضروب ہیں۔ نیرد لسی مسافر گاؤں
 والوں سے لوال اور مھوٹا مانگ رہے ہیں۔ غریب بڑھیا آگ
 تاشی، پی کٹی سے مھر مپس بکتی۔ دھڑ کے گھڑوں کے پاس
 اربے خل رہے ہیں۔ آئیں میں جھگڑاتے مسافر جو مال کے ادا
 کے پاس اکڑوں بیٹھے ہیں۔ اماندس کے سرد اور تالیک اندھیر
 میں چڑیوں اور جادوگر سوں کے ارنے ارنے چولہے حلا لیے“

(۱۶۵)

”جینرو کے شہید، سب سے پہلے میں بلا میں چولوں سے لگے
 گل مہر کی تیار، جھڑنے لگیں۔ خشکوں میں زرد اور سرخ پتوں
 کے حرمس بچھو گئے آم کی کھجوں میں کوئل کوئی۔ طورے کی جوج
 اپنے شرح شرح کا ماکا غصہ بیل بیل تر مھتا جا رہا ہے۔
 عجیلیاں نر کے کا خدا کا تہہ شباب بولا یا۔ کشتیوں کی مرمت
 کی گئی۔ ملیے لگے۔ خلق خدا خاترا کے معاشوں سے محفوظ
 ہوتی۔ مدیوں اور جھیلوں بڑ بیاں اور حال سخا دلے
 دیہاتیوں کی جھیل ختم رہے۔ جگمگاتی عجیلیوں کے امار خرسو
 لگے گئے“

(۱۶۶)

چھتا جائتا نکال ہے سونا رنگہ۔ بنگال کا جادو ایک ستر ستر مردی تر وازہ نور
 نما، مٹانے لفظوں میں صدی کی ہے اور اپنی لکیر اور رنگ بڑے غریب انما میں ملائے
 ہیں۔ تمہ نفس کو کو یا اپنی آنکھوں کے سامنے دیکھتے ہیں۔ اس سلسلے میں فنکار کی گرفت
 اپنے مواد پر بہت سی مضبوط ہے۔ بنگال کی فضا اور ماحول سے اس کی واقفیت کی حد یہ ہے کہ
 وہ اپنی بہترین تصاویر میں سرزمین بنگال کے شاعروں اور ان کے گیتوں کی ترجمانی کرتی
 ہے، توالے بھی دیتی ہے اس طرح خود بنگال کے فن کاروں کا سونا رنگہ۔ ایک
 اردو نادان نگار کے قلم سے ابھرا دکھائی دیتا ہے۔ اس کا مطلب یہ ہے کہ فن کار اپنے

موضوع کی روح کی گہرائیوں میں اتر گیا اور ان کی تمام تہوں کو ابھارنے پر تیار رہے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر کی سطر میں پڑھتے ہوئے ہم اپنے آپ کو نہ صرف یہ کہ بنگال کی سرزمین پر چلتا پھرتا محسوس کرتے ہیں بلکہ اس کے سارے رنج و راحت میں اپنے آپ کو گویا شریک پاتے ہیں۔ یہ داستان سرائی کا کمال ہے اور آخر شب کے ہمسفر میں قرۃ العین کا فن اپنے عروج پر ہے۔ بنگال کی جو مرقع نگاری انہوں نے کی ہے وہ اودھ کی تصویر کشی سے زیادہ دلکش ہے، ممکن ہے اس کی وجہ سرزمین کی اپنی دل کشی ہو مگر اس دل کشی کو لفظوں میں منقش کرنے کا کارنامہ فن کار نے انجام دیا ہے۔ کیا قرۃ العین کی روح اودھ کی بجائے بنگال میں اسیر ہے یا اودھ سے بنگال ہجرت کر گئی ہے؟

اس سوال کا جواب آسان نہیں، اس لیے کہ قرۃ العین حیدر ایک مستقل نہاجر ہیں اور وہ مختلف دہائیوں میں ذہنی طور پر مختلف ممالک کی سیر کرتی ہیں۔ اس سیر میں خود بھی کھو جاتی ہیں اور اپنے قارئین کو بھی کھو جانے پر اکساتی ہیں۔ بات یہ ہے کہ وہ اردو کی نہ صرف براعظمی بلکہ بین الاقوامی افسانہ نگار اور ماہر نگار ہیں۔ انہوں نے ہجرت مشرقی و مغربی ممالک کی سیاحت کی ہے اور متنوع فضاؤں کے کوائف کو بہ شہادت محسوس کیا ہے۔ برصغیر ہند پاک بنگلہ کا تو گویا تپتہ تپتہ ان کا چھانا ہوا ہے۔ وہ ایک زبردست سیاح اور مصور ہیں ان کے افسانے گویا سفر نامے ہیں لیکن ان کا انداز، سرسری و سطحی نہیں، گہرے اور بعض اوقات تفصیلی مطالعات تک پہنچتا ہے۔ چنانچہ اختصار ہی کے ساتھ ہی، وہ اپنے موضوعات کی جھلکیاں دکھانے سے آگے بڑھ کر ان کی تہیں بھی کھولتی ہیں۔ اس سلسلے میں ان کے تبصرے بڑے فن کارانہ ہوتے ہیں۔ ایک عمیق تخیل ان کے بیان کی ہوتی رودادوں کو نقطہ رپورٹ بنا دیتا ہے بجا یا ہے اور داستان حیات بنا دیتا ہے۔ ذہنی ہجرت و سیاحت کی اس کیفیت کا اندازہ کرنے کے لیے دیکھنا چاہیے کہ مسلم اور ہندو معاشرہ کے ایشیائی ماحول کے ساتھ ساتھ مسیحی معاشرے کا پورن ماحول قرۃ العین کا ایک مستقل موضوع ہے اور آگ کا دیا کی طرح آخر شب کے ہم سفر میں بھی وہ کچھ عرصہ کے لیے اپنے بعض کرداروں کے ساتھ مغرب کی زیارت کرتی ہیں اور وہاں سے مشرق کی طرف مراجعت کرتی ہیں یہ عالمی سیاحی قرۃ العین کے طریق داستان گوئی کا ایک نمایاں عنصر ہے۔ شاید وہ

عصرِ حاضر کے تیزی سے ابھرتے ہوئے بین الاقوامی معاشرے پر ماکیدی نشان لگانا اور
تباہی چاہتی ہیں کہ جدید ہندوستان کی نئی نسلیں مشرق کے ساتھ ساتھ مغرب سے بھی
ایک تہذیبی ورثہ پارسی ہیں۔ برصغیر کے عیسائیوں اور انگریزوں سے قرۃ العین شریف
بھی شاید اسی جہت سے کہ وہ غیر منقسم ہندوستان میں ہندوؤں اور مسلمانوں کے
ساتھ عیسائیوں کو نہ صرف یہ کہ ایک مشترکہ تہذیب کا میسر اعتراف سمجھتی ہیں بلکہ جدید
بین الاقوامی دور کا مغربی نمائندہ بھی تصور کرتی ہیں۔

بہر حال، یہ میسر اعتراف بیک وقت ترقی اور زوال دونوں کی علامت ہے۔ یہ
صورت آگ کا دریا میں جس حد تک پانی جاتی تھی اس سے بہت زیادہ شدید آخر شب
کے ہم سفر میں ہو جاتی ہے۔ یہاں تک کہ ترقی سے زیادہ زوال کا نشان معلوم ہونے لگتی ہے
بلکہ سیاسی زوال میں مشرق کے پہلے دو عناصر کا بھی حصہ ہے۔ حالات کا ارتقا کچھ اس
طرح ہوتا ہے کہ مشرق کے جو ذہین افراد ایک نئی روشنی کی تلاش میں مغرب کا رخ کرتے
ہیں۔ وہ یورپ کے شہروں بالخصوص انگلستان اور لندن میں ایک جدید تمدن اور
ترقی یافتہ تہذیب کی مادی برکتوں کا مشاہدہ کر رہے ہیں مگر ایک روحانی ہرجاقت کا
احساس لے کر اپنے وطن لوٹتے ہیں اور ایک قسم کے تصوف کی طرف مائل ہو جاتے
ہیں۔ یہ ایک مبہول سی کیفیت ہے اور مبنیہ مادہ میں کمی غمازی کرتی ہے۔ اس کیفیت
کا عکس مغرب پر بھی پڑتا ہے اور وہ اپنی مادیت کی انتہا پسندانہ بے اعتدالیوں کا شکار
ہو کر مشرق کے دامن میں جو روحانی سکون کی تلاش کرتا ہے تو پھر مادیت و روحانیت
کا ایک عجیب و غریب غمخیز اور دردناک ملغوبہ ظہور پذیر ہوتا ہے۔ ایک طرف
'ہی' پیدا ہوتے ہیں اور دوسری طرف 'سوامی' ابھرتے ہیں۔ دونوں ہی
فراڈ ہیں اور انسانیت کی مایوسی کے آئینہ دار۔ یہ جدید عالمی تمدن کی
تازہ ترین صورت حال ہے جس کی نقاشی قرۃ العین حیدر نے 'آخر شب' کے سفر
میں دنیا دنیا کے کسی بھی دوسرے ناول نگار سے آگے بڑھ کر کی ہے اور اس لحاظ
تہذیبی بحران کا آج کے عالمی معاشرے کا سب سے بڑا عکاس ہے۔

اس عہد سی کا مطالعہ کرنے کے لیے ناول کے دو ابواب شہزاد کرشنا بلوٹ
اور سوامی آتم آندیشنکر پر بھی کافی ہیں۔ پہلے باب کی آخری سطریں ملاحظہ

ہوں : —

”یہ آپ لوگوں کے دھرم کے معیار تھے — مجھے
آپ کی نسل نے بہت ڈالوڑن کیا ہے سبزیوں اور اگر
ہم لوگ آپ لوگوں سے بغاوت کر کے اور سوامیوں کے ریکٹ
میں بنا لا ڈھونڈ رہے ہیں، تو آپ کیوں متعجب ہیں؟ آپ
نے امن کے لیے کام کیا تھا؟ اصل عالشی امن تو ہم جانتے ہیں
مبزیوں۔ اگر لوگوں لوگ فلاور جلدوں بن گئے، آپ
کی سائی ہوئی دنیا بہت عجیب لگے معلوم ہوئی، وہ اس سے
علاحدہ ہو گئے“ — (۳۵۲)

دوسرے باب کا خاص کردار ایک انگریز یا یورپی سوامی
کہتا ہے —

”مجھے اس دولت عین دعبورت، کامیابی، گناہ اور
دنیا سے، جوہوں کی دور سے نفرت ہو گئی۔ سنت مایا ہے
میں سنیاں لے چکا ہوں“ — (۳۵۵)

کیا قرۃ العین حیدر کی روح بھی جس کا جنم آدھ میں ہوا تھا، بنگال کی
طرف ہجرت کر کے، اپنے کرداروں کے سادہ سوائے مغرب پر واز کر گئی، اور پھر ایک
بین الاقوامی تھلا میں سیر گشتہ و آوارہ ہے، خواہ اس کا جسمانی قیام جہاں بھی ہو؟
اس سوال کے جواب کا تجسس کرنے کے لیے ناصہ نجم السحر قادری، جسے باب میں
اس نام کی خاتون یا صاحبزادی کے بیانات پر ایک نظر ڈالنا مفید ہوگا :
”ہم لوگ ایک بہت بڑے آگ اور طوفان سے
کر گزر رہے ہیں جس کے مقابلے میں، آدھ لوگوں کی شرط سیٹ
کے خلاف جد و جہد اور تقسیم ہر د کی حور ربی کی
کینک تھی“ — (۳۵۷)

”انتخاب کیا ہوتا تھا وہی ہے آمنہ تیرستی یا مسطینی مجاہد
آمنہ یا آدب کے مکمل ٹیٹ“

(۳۴۲)

”ہیومنزم اور QUIETISM آمنہ پرستی نرے خوب
صورت الفاظ میں۔ لیکن تمہارے ولیم پڑا اور سارا پیٹرا اور
تحریریں غیظ آج تک ایک ہندو کی گلی سے روک رہے“

(۳۴۳)

”کیا کدو ہے۔ اسان کہتا ہوں تھا دے؟ کس طرف تھا دے؟“

(۳۴۵)

یہ بالکل نئی نسل کی ایک لڑکی کا ذہن ہے اور انتہائی حد تک باغیا اور انقلابی
ہے۔ چنانچہ زیر نظر باب کے مکانات میں پچھلی نسل کے باغی اور انقلابی مرد و عورت،
ریحان الدین احمد اور دیپا سرکار، اس لڑکی کے سامنے نہ صرف ماند پڑے نظر آتے ہیں بلکہ
بحرمت دکھائی دیتے ہیں۔ اس لڑکے کے بیانات آخر شب کے ہم سفر کا آہنگ متعین کرتے
ہیں جو ک کا دریا کے ساتھ ساتھ طوفان بھی ہے، یعنی آگ کا دریا سے زیادہ مہیب ہے۔
پہلے ناول کی دہشت نامی تقسیم ہند کی پیداوار تھی اور دوسرے ناول کی ہیبت نامی جنگ
ولیش کی۔ قومی و بین القوامی پس منظر پہلے ناول میں بھی تھا مگر دوسرے ناول میں یہ
زیادہ محیر ہو گیا ہے۔ اس لیے کہ ماضی سے زیادہ مستقبل پر مبنی ہے۔ گویا آگ کا دریا کا
ماضی آخر شب کے ہم سفر کا مستقبل ہے۔ یہ مستقبل دنیا کے انسانیت کی تازہ ترین
واردات کی شاندہی کرتا ہے۔ اس میں بڑی خوفناکی ہے۔ لیکن اس کی بنیاد حقیقت
پسند پر ہے۔ اس لیے کہ دور جدید کی حقیقت ہی ہے حد خوفناک ہے۔ آخر شب کے ہم سفر
اسی شدید ترین عصری حسیت کا شاہکار ہے۔ قرۃ العین حیدر کی عصریت اس میں اپنے
عروج پر ہے ان کی وہ ہمدردی جو ناول کے شروع میں دیپا کی سرکار کے ساتھ تھی ناول
کے آخر میں نامہ نجم السحر قادری کی طرف منتقل ہو جاتی ہے۔ مصنفہ کا ذہن اپنے موضوع
کے ارتقا کے قدم پر قدم چلتا ہے۔ یہ موضوع تاریخ ہند کے المیہ سے کم کوئی چیز نہیں ہے
یہ تاریخ انسانیت کا المیہ بھی ہے۔ ہندوستان اور انسانیت کی یہ ہم آہنگی آگ کا دریا

میں بھی تھی۔ لیکن آخر شب کے ہم سفر میں یہ بہت بڑھ گئی ہے۔ یہ فن کار کے عالمی تصور اور فن کے عالمی تناظر میں توسیع و اضافہ ہے۔

یہ اضافہ آخر شب سے آگے کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے اور نجم المستحکم کے سلامتی عنوان میں محبتم ہوتا ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ اس محبتم اشارے سے صبیح کاذب اور صبح صادق کے درمیان تمیز نہیں کی جاسکتی۔ شاید فن کار کا اپنا ذہن بھی اس سلسلے میں صاف اور واضح نہیں۔ وہ آخر شب کے منظر نامے میں شب انسانیت کا صرف وہ جلوہ دکھاتا اور دکھا سکتا ہے جس کا تعلق برصغیر کی جدید تاریخ اور اس کے مناظر میں آج کی پوری دنیا سے ہے۔

”اگر حجاج صاحب دے پاکستان فہمے سا باہوتا تو آخ بگڈ
دلین بھی نہ ہوتا“

مدد اند یا کا تصور بھی راقی ہندوستان کے قوم پرستوں
کو دھست لپٹد ہندو سگا لیوں نے دیا تھا جو خرب لپٹد
کالی کے روپ میں نہکتی کی بوکا کرتے تھے اور دینی ماں کے
قدیم در اوڑی تصور کے برنستار تھے۔ اور ان اولیں دھست
لپٹد وں میں حوت کو انگریزوں نے ٹر لپٹد کہتا اور ہندو ستا پر
نے انقلابی کافی ایٹی مسلم بھی تھے اور بیکم خبدا کا آسٹ منڈ
ان کا آڈنٹ تھا اور ”محمد ز الگو“ کی سیاست اور ”مسلم شرف
کی سیاست کے CROSS CURRENTS دے پاکستان سا یا اور
پاکستان کی سیاست دے سگڈ دلین در اہرادی طور پر
مختلف لوگوں کی سہضیتوں در کیر داروں اور سر حوت اور
اعمال واقعات CROSS CURRENTS کے ندر سے ہر د کی در
قوموں کی رہ گیاں تہی اور بگڑتی رہیں“ (۱۹۷۷ء)

”ہتی لپٹد کہ ہمیں سپین دھے بورب، مریٹھ

انگلتار، سگڈ دلین، اندر پاکستان کچھیں سپین دھے

یہ گہرا جائزہ عصر حاضر کی تاریخ انسانی کا حساب بے باق کر دیتا ہے اور اپنی حدود میں برصغیر کے عصری تہذیبوں کی توجہ دیتا ہے۔ اس کے آگے کیا ہو گا؟ ایک جواب یہ ہے :

”مِنْهُ بَرِصَعِيْرَاكِيْ اَنِيْسا حَلَا رَهْ جَبِيْرٌ مِيْنُ مَعْلُوْقٍ رُوْحُوْنَا
ثَرَانِيْسِيْثَرُ نَبْرُ هَلْمِيْ كَبِيْثٌ سُوْنُ رَهْ هَيْسُ - نَا ضَرَا نَعْمُ السَّحَرُ
اَدْرَا سُوْنُ دَكْهُ خُوْسِيْ رُوْحُوْنَا مَنَابِيْدُ مَهْمَتُ حَلَدُ اَنْبَا اَنْ تَعِيْنُوْنُ
مَلَكُوْنُ مِيْنُ اَلُوْكِيْهِ تَعْفُجِيْ حَاثِيْرُ رَكْ - اَوْرُكُ سَايِدُ رَزْ“

(۳۸۴)

دوسرا جواب یہ ہے : —

”كَتَلَا اَنْبِيَا سَادِيْ بَدِيْ اَدْرَا دَا لَتُ اَدْرَا كَمِيْنِيْ كِيْ دَكْ
بَاوْحُوْدُ دُنْيَا نَزْ كِيْ سَهَابِيْ جَكْدُ رَهْ - قَاوِلُ قَدْرُ“ (۳۹۳)

پہلا جواب عصری حسیّت پر مبنی ہے اور دوسرا زندگی کے ایک آفاقی تصور پر، پہلے میں اضطراب ہے، دوسرے میں سکون، لیکن دونوں پر جس پرندے کا سایہ ہے وہ یہ ہے : —

”اَلْتَمُ اِيْكُ مَهْمِيْبُ سَيَاةُ پَرِيْدُ دَكْ مَانِيْدُ اُرْتَا هُوَا اَيَا،
اَدْرَا سُرُ حَمَلُ كَا كَرُ، بَرُ تَقِيْلَا كَرُ اَنْ دَكْ نَزْدِيْكُ بِيْطُ گِيَا“ (۳۸۸)

آگ کا دریا ہو، آخر شب کے ہم سفر ہوں، ہر جگہ سمجھوں کے سر پر اہم، ایک آسیب کی طرح مسلط ہے۔ زندگی کا لغم کتنا ہی شیریں ہو، کائنات پر حسرت برس رہی ہے۔ یہ رجائیت و فنونیت کا عجیب مرکب ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ذہن شاید غالب کی طرح تشکیک کا شکار ہے :

مے دل شوریدہ غالب طلسم و سحر و قیام
رغم کر اپنی تمنا پر کہیں مشکل میں ہے
اس سے بھی زیادہ فیکر انگیز یہ شعر ہے :

سراپا رہن عشق و ناگزیر الفت ہستی
عبادت برق کی کرتا ہوں اور افسوس حاصل کا

غالب

الفت ہستی کی داستان قرۃ العین کے تمام ناول اور افسانوں میں ہے اور ان کے سمجھی کردار اس سے سرشار ہیں، مگر افسوس حاصل کا، بھی ان کرداروں کی مجموعی داستان حیات میں شامل ہے۔ شاید یہ سب رہن عشق ہیں اور عبادت برق کی کرتے ہیں۔ قرۃ العین اپنے کرداروں اور ان کی زندگیوں سے الگ نہیں ہیں۔ کرداروں کے دامن میں جو آگ لگتی ہے اس کی آئینہ کار تک پہنچتی ہے۔ یا فن کار کے دل میں جو آگ لگتی ہے اس کا شعلہ کرداروں کے دامن تک پہنچتا ہے۔ کرداروں سے یہ وابستگی فن کے لیے کیسی ہے کہ کیا داستان کو خود داستان ہو سکتا ہے یا ممکن ہے، افسانہ و ناول میں فن کار کا کرداروں کی سطح پر رہنا ضروری یا مفید ہو۔ لیکن اس سے افسانہ و ناول کی فنی حد معلوم ہوتی ہے۔ شاید افسانہ و ناول کے لیے وہ معروضیت درکار نہیں جو شاعری کی عظمت کا نشان ہے۔

زیر نظر ناول کے کردار بڑے جاندار ہیں۔ اس میں متعدد تو باغی اور انقلابی ہیں۔ لہذا ان کی شخصیت بڑی پُر اثر، متحرک اور نمایاں ہے۔ اس قسم کے کرداروں میں سب سے اہم ریحان الدین احمد اور دیپالی سرکار ہیں۔ ان دونوں کا قصہ بہت ہی دلچسپ اور فکر انگیز ہے۔ ان کی زندگی میں سیاست اور محبت انقلاب اور عشق کے دھارے بڑھے حسین انداز میں ملے ہوئے ہیں۔ چون کہ یہ زیر زمین دہشت پسند میں لہذا ان سے متعلق واقعات خطرات سے بھرے ہیں۔ نتیجتاً بہت ہی پُر اسرار اور تجسس آفریں ہیں ان میں ایک قسم کی جاسوسی سراغ رسانی کا لطف ہے اس کے ساتھ ہی بنگال کی سرزمین کا دلکش رومان ہے، جس میں فطرت کا حسن اور فطری زندگی کی دل آویز سادگی ہے۔ اس سلسلے میں 'سندرین' کا باب نہایت اہم ہے۔ یہی وہ جگہ ہے جہاں نوجوان دیپالی سرکار نسبتاً زیادہ عمر کے ایک پُر اسرار انقلابی رہنما ریحان الدین احمد کی اصلی شخصیت سے واقف ہوتی ہے اور خود سخت کوشش ریحان الدین دیپالی کے باغی حسن کی شمعوں سے پگھل جاتا ہے اس طرح

دو دہشت پسندوں کے کردار کا گہرا انسانی رخ زندگی کے تمام سنگینوں کے درمیان
 ابھرتا ہے، گویا پہاڑوں کے دامن میں پھول کھلتے ہیں اور دولاہہ صحرایک دوسرے
 کے پیرے پر اپنے دنوں کی آگ کا عکس دیکھتے ہیں۔ گرچہ یہ دو مخالف جنسوں کے
 کردار ایک جدید تمدن کے تناظر میں ایک دوسرے کے قریب آتے ہیں مگر ان کے
 پیر و قرار معاشرے میں قدیم داستانوں کے پیرو اور پیرومن کا انداز ہے۔ پہلا ایک
 بڑے اجتماعی مقصد کا اشتراک ان دونوں کے سروں پر ایک محاورے کے مطابق
 ایک نور کا بالہ سائبن دیتا ہے، گرچہ بعد میں جب ان کی باغیانہ سرگرمیوں کے نتائج
 سامنے آتے ہیں اور وہ بچسکی عمر کے ساتھ ساتھ اپنے ٹھکانوں اور پیڑوں کی تلاش
 کرتے ہیں تو بالکل عام انسان کی طرح رشتے ناٹنے کر لیتے ہیں اور باغی کی بجائے
 گھر گریست بن جاتے ہیں گویا اپنی اپنی اصل کی طرف لوٹ جاتے ہیں۔ یہ شکست
 انقلاب بھی ہے اور ناکامی و زمان بھی۔ چنانچہ منزل کے قریب پہنچ کر دیباہی اور
 ریجان کے راستے ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں۔ بنگال کی سرزمین پر بھی ہندو
 اور مسلمان بار آخر ایک دوسرے سے جدا ہو جاتے ہیں۔ مل کر ایک نئے مشترک
 خاندن کی تشکیل، جو کبھی ان کا خواب تھا، نہیں کر پاتے۔ بنگال بھی نہ صرف
 اودھ و پورے ہندوستان کی طرح تقسیم ہوا بلکہ تقسیم در تقسیم ہوا۔ دہشت
 پسند باغیانہ جدوجہد کا یہ انجام بہت ہی عبرت خیز ہے۔ بہر حال قطعے کی اصل
 دلچسپی انجام کی نہیں، جدوجہد ہے اور اس کے دوران ریجان اور دیباہی کے
 زبردست کردار، عمر، جنس اور مذہب کے تفاوت کے باوجود ایک دوسرے کے
 معاون اور رفیق ہو کر انسانی شخصیت کے ارتقا کا ایک مؤثر نقشہ پیش کرتے
 ہیں۔ افراد کی شخصیت کا یہ ارتقا کیا معاشرے کے اجتماعی ارتقا کا سامان بھی
 فراہم کرتا ہے؟ اس سوال کا جواب اثبات میں دینے سے زیر نظر ناول قاصر ہے۔
 ریجان اور دیباہی کی رومانی کہانی بھی بغاوت اور سیاست سے ان کے تمام غف
 کے باوجود۔ اسی نقطے پر ختم ہوتی ہے جو رومانی کہانیوں کا نقطہ عروج بعض
 اوقات ہو کرتا ہے۔ یہ ایک المیہ عروج ہے اور اس کا صرف ادبی فائدہ یہ ہے
 المیہ ڈراموں کی طرح اس کے اہم ترین کرداروں کی شخصیت میں بھی ایک

درد انگیز اور دہشت خیز گہرائی پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ خاتمے پر پہنچ کر، ان کی کمزوری کے باوجود ہم دیپالی اور ریحان پر اپنے غصے کا اظہار کرنے کی بجائے ترس کھاتے ہیں اور ان کے لیے اپنے دلوں میں ایک ہمدردی کا جذبہ محسوس کرتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ ان انقلابیوں کو ہم اپنے دلوں کے اتنے قریب پاتے ہیں کہ ان کی ناکامی کو اپنی ناکامی سمجھتے ہیں۔ ایک زیر دست سیاسی تحریک کی نامرادی تصور کرتے ہیں، بلکہ کچھ آگے بڑھ کر کائنات کی وسعتوں میں انسان کی تنگ دامانی کا بہت ہی شدید احساس بھی ہوتا ہے۔ اس طرح اپنے مخصوص حالات میں ریحان اور دیپالی کے کردار ناول کے اندر بہت محکم ہیں۔ یہ دونوں کافی تعلیم یافتہ اور ذہین ہونے کے ساتھ ساتھ نہایت مستعد چست اور کارگزار ہیں۔ انھیں اپنی نسل کے آئیڈیل جوان کہا جاسکتا ہے۔ ان کی اخلاقی حالت بھی عمومی طور سے درست ہے و مضبوط اعصاب کے مالک ہیں، اپنی ہٹ کے پکتے ہیں، اووالحرم اور حوصلہ مندر ہیں، سب سے بڑھ کر یہ کہ ایک آدرش کے لیے محنت و ریاضت کرتے ہیں اور سخت اشیاء و قربانی کے کام لیتے ہیں۔ ان کی مثالیت پسندی، خلوص اور جفاکشی متاثر کرنے والی خوبیاں ہیں۔ بس ایک اصول مسئلہ حل طلب ہے۔ کیا یہ جوان صحیح راستے پر ہیں؟ اپنے ہنگامہ خیز شباب کے ڈھل جانے کے بعد انھیں مسترت سے زیادہ تسرت ہوتی ہے۔ یہ بجائے خود ان کے فکر و نظر پر ایک تہرہ ہے۔ اور اس کی روشنی میں ان کے کردار کی حدود متعین ہوتی ہیں۔

اومارائے اور جہاں آرا بیگم کے کردار بھی ایک دوسرے سے بالکل مختلف ہونے کے باوجود اپنی اپنی حدود میں قابل ذکر ہیں۔ یہ دونوں خواتین بھی دیپالی سرکاری کی طرح ریحان لہری احمد سے وابستہ ہیں اور اس کے کردار پر ایک نئی روشنی ڈالتی ہیں۔ جہاں آرا سے ریحان کا تو کچھ تعلق ہے وہ اتفاقی ہے ورنہ دونوں کی دنیا میں جدا جدا ہیں، وہ ریحان کی رشتہ دار ہے اور میں راز کی لیکن جدید تعلیم اور سیاسی ہنگاموں سے بیگانہ جب کہ اومارائے اور ریحان کے ذوق و شعور میں ہم آہنگی ہے اور یہی عنصر دونوں کو ایک دوسرے کا بدمذہب و ہمارے بناتا ہے۔ ان کے باہمی تعلقات بہت وسیع ہیں۔ لیکن اومار بھی ایک پس زدی

ہے۔ جب کہ ریحان خاندانی شرافت کے باوجود غریب والدین کی اولاد ہے،
 ممکن ہے کہ اسی لیے اس کی بغاوت اور انقلاب پسندی کا ایک ذاتی محرک ہے
 جو اس کی پوری شخصیت کا احاطہ کرتا ہے۔ دونوں رئیس زادوں کے برخلاف
 دیپالی سسرکار بھی ریحان کی طرح ایک شریف و غریب خاندان کی چشم و
 چراغ ہے۔ شاید یہ اقتصادی عنصر بھی ریحان کے ساتھ اس کے قلبی لگاؤ کا ایک
 سبب ہے۔ اس طرح جہاں آرا اور اومارائے کے برخلاف دیپالی ہی ریحان کے
 ضمیر کی پاس بیان ہے۔ لہذا آخر کار ان دونوں کے فراق میں جو شدت احساس
 ہے وہ دیگر دونوں خواتین سے ریحان کے بچنے میں نہیں ہے۔ ریحان کا روحانی
 اور پسندیدہ رشتہ دیپالی سے ہی ہے، وہ واقعی اس کی محبوبہ ہے۔ جب کہ دیگر
 خواتین اس کی زندگی میں حادثاتی یا سطحی طور پر آتی ہیں، خواہ ان میں سے کسی
 مثلاً اوما کے ساتھ اس کے روابط کتنے ہی طویل ہوں، بہر حال، جہاں آرا
 اور اومارائے کے کردار جہاں ریحان کی شخصیت کا ایک پوشیدہ گوشہ، ایک
 کمزور پہلو، ہمارے سامنے لاتے ہیں وہیں دیپالی کی شخصیت کو زیادہ نکھارنے
 کا باعث ہوتے ہیں۔ دیگر خواتین کے درمیان دیپالی کی نمودار تخی زور دار ہے کہ خود ریحان کی
 شخصیت اس کے آگے کچھ دب سی جاتی ہے۔ دیپالی کی زندگی میں دلیا کوئی راز نہیں جیسا کہ
 ریحان و ماں جہاں آرائیوں کی زندگیوں میں ہیں۔ اس لحاظ سے اس کا کردار بہت سیدھا سادا ہے۔

اس کا جو کچھ راز ہے خفیہ انقلابی سرگرمی ہے، ورنہ وہ ایک سراسر مثالیت پسند
 انقلابی ہے۔ اس کی شخصیت میں رومان کا پہلو بھی اسی جذباتیت سے پیدا
 ہوتا ہے جو اسے بغاوت کی طرف لے جاتی ہے۔ بلاشبہ یہ جذباتیت دیپالی
 کی شخصیت کو زیادہ مرکب نہیں ہونے دیتی، جب کہ ریحان بہت گہرا آدمی ہے
 اور بغاوت سے معاشرت تک بہت سے اسرار و رموز اس نے اپنی شخصیت کی
 تہوں میں جمع کر رکھے ہیں۔ اسی لیے اس کا کردار دیپالی سے زیادہ دبیز ہے۔
 یہاں تک کہ اوما جیسی پرتپ شخصیت سے بھی زیادہ پیچیدہ ہے۔

یاسمین بلونٹ اور ناصہرہ نجم السحر بھی بڑی زوردار شخصیتیں ہیں۔ مگر
 یہ بھلیوں کی طرح چمکتی ہیں، ستاروں کی طرح جگمگاتی نہیں، یوں بھی کہہ سکتے

ہیں کہ یا ہمیں ایک شہابِ ثاقب ہے، ٹوٹا، گرا اور بجھا ہوا تارہ، جب کہ ناصر و صحت
 افلاک میں نمودار ہونے والا ایک تنہا سا نیا ستارہ ہے جس کا ایک گریز اں سا جلوہ
 ہمیں ناول کے آخر میں نظر آتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ وہ صرف پرانی نسلِ نرئی نسل کا
 ایک تنقیدی سوال بن کر سامنے آتا ہے اور اس کے مستقبل کی پیش گوئی جو بھی کی
 جائے اس کے ماضی کا جائزہ ممکن نہیں۔ وہ بس طلوع ہوتے ہوئے آفتاب کی
 نفی، گرچہ بہت شوخ سی کرن ہے۔ اس کا کردار صرف یہ بتاتا ہے کہ تمام نرگاموں
 کے ختم ہو جانے کے بعد بھی زندگی ختم نہیں ہوتی اور سہ نئی نسل گویا پرانی نسل
 سے بغاوت کر کے زندگی کے راستے پر قدم آگے بڑھاتی ہے۔ یعنی شباب کا نعرہ
 ہمیشہ انقلاب ہوتا ہے۔ پچھلی بغاوت جب روایت بننے لگتی ہے تو اس کے خلاف
 ایک نئی بغاوت رونما ہوتی ہے اور اپنی باری پر شاید وہ بھی روایت بن کر ایک اور بغاوت کو
 جنم دے گی۔ اس طرح روایت کی توسیع و ترقی بھی ہوتی ہے اور انقلابِ انقلاب کا چکر بھی
 چلتا رہتا ہے۔ خیال، ضد خیال، ترکیب خیال، اسے جدلیاتی مادیت پر مبنی ترقی پسندی
 کہا جاتا ہے۔ ناصرہ نجم المسحر کو بھی اسی معنی میں ترقی پسند کہا جاسکتا ہے اس ترقی
 پسندی کی پشت پر ایک شہر کی فلسفہ بھی بتایا جاتا ہے جو تاریخ کی مادی یعنی اقتصادی
 تعبیر کہتا ہے لیکن یہ کچھ عام سی بات بھی ہے، قدرت کا ایک معمولی عمل ہے کائنات کی فطرت ہے:

سکوں محال ہے قدرت کے کارخانے میں

ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں

(اقبال، ستارہ، بابک دوا)

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید

کہ آرہی ہے و مادہ صدائے کن فیکون

(غزل، نالی جبریل)

جو تھا نہیں ہے جو ہے نہ ہوگا یہی ہے اک حرفِ مجرمانہ

قرب تر ہے نمود جس کی اسی کا مشاق ہے زمانہ

(اقبال، رسالہ، مالِ حیرت)

اس آفاقی تصور میں نہ تو تاریخ کی مادی تعبیر ہے نہ اقتصادی جدلیات

لیں ایک اصول فطرت کی ترجمانی ہے۔ چنانچہ سب سے حقیقت پسند نظریہ یہ ہے:
 زمانہ ایک حیات ایک کائنات بھی ایک
 دلیل کم نظری قصہ جدید و قدیم

(اقبال، علم، دردی، صرب کھیم)

میرا خیال ہے کہ قرۃ العین حیدر کا اصلی نقطہ نظر بھی یہی ہے اس لحاظ سے
 ان کی جستجوئے ماضی ایک آفاقی جہت رکھتی ہے۔ نجم السحر کے چہرے پر جس صبح
 کے آثار ہوئے ہیں وہ اپنے اپنے وقت پر ہر جوان کے روئے زیبا پر عیاں ہوتے
 ہیں۔ گردشِ آیام یوں ہی ہوتی ہے۔ بچے اور کام کی بات صرف یہ ہے:

مہر و مدد و انجم کا محاسب ہے قلندر
 آیام کا مرکب نہیں، راکب ہے قلندر

(اقبال - قلندر کی نیم بجاں صرب کھیم)

بہر حال — آخر شب کے ہم سفر، میں ریحان الدین احمد کے سوا کسی مرد کا
 کوئی بڑا کردار نہیں ہے۔ ویسے قابل ذکر مرد کرداروں میں نواب قمر الزماں چودھری
 اور مادری سبزی نیر ڈاکٹر سرکار جیسے اشخاص ہیں جو اپنی اپنی مخصوص شخصیتیں
 اور سیرتیں رکھتے ہیں۔ وہ اپنی جگہ کافی موثر بھی ہیں اور اپنے خاص حلقے یا طبقے
 کی نمائندگی بھی کرتے ہیں۔ پرانی نسل کی بعض خوبیاں ان کے اندر کافی نمایاں
 ہیں۔ ان کے بھی کچھ آدرش ہیں۔ ان کی کچھ تہذیبی قدریں اور معاشرتی
 آداب و اخلاق ہیں۔ سب سے بڑھ کر اپنی کمزوریوں یا خامیوں کے باوجود
 ایک انسانی حسیں اور اس سے پیدا ہونے والے جذبات ان کے دلوں میں موجزن
 ہیں ذاتی آن ہو یا سماجی شان۔ ایک موقف اور نقطہ نظر ان کے سامنے ہے۔
 کہنا چاہیے کہ یہی وہ موقف اور نقطہ نظر ہے جس سے بغاوت کر کے ان
 بزرگوں کی نئی نسلیں ایک نعرہ انقلاب کے ساتھ میدانِ زندگی میں داخل ہوتی
 ہیں۔ لیکن یہ بزرگ اپنی نئی نسلوں کے بدخواہ نہیں تھے اور ان میں بعض اپنے عہد
 شباب میں اس دور کے لحاظ سے خود ہی انقلاب پسند تھے۔ اس حقیقت کا کچھ نہ
 کچھ احساس ان کی باغی نئی نسلوں کو بھی ہے۔ اس سلسلے میں دیباچی سرکار نے

اپنے والد ڈاکٹر سرکار کے لیے ہمدردانہ احساسات اشارہ کرتے ہیں کہ نئی اور پرانی نسلوں کے درمیان شخصی تفرقہ نہیں۔ صرف بدلتے ہوئے حالات میں نئے پرانے رجحانات کا اختلاف اور طریقہ ہائے کار کا فرق ہے۔ یہ گویا حیات و کائنات کی فلسفیانہ کشاکش ہے جو اصولی اور فطری طور پر پیہم جاری رہتی ہے اور اپنے کردار خود چین کر ان کے عمل و رد عمل کی شکل میں مجسم ہوتی ہے۔ زندگی کا یہ تسلسل 'آگ کا دریا' میں بھی نمایاں تھا۔ گرچہ وہاں نسبتاً آہستہ خیرام اور سی حد تک پرسکون تھا، جب کہ آخر شب کے ہمسفر میں یہ زیادہ متلاطم، بنگا، بخیر اور دہشت ناک ہے۔ پہلے ناواں میں سب سے بڑا تہلکہ تقسیم منہ کا تھا، مگر جس تھریک پر آبادی کے نتیجے میں وہ دفعتاً رونما ہوا وہ عمومی طور پر پارلیمانی سیاست اور آئینی جدوجہد پر مبنی کھتی اور بعض وقت عدم تعاون کے نعرے کے باوجود اس کا طرہ امتیاز عدم تشدد تھا۔ لیکن دوسرا ناواں بنگال کے ٹررسٹوں ہی کی وہ نواں پکاں داستان ہے جو بنگلہ دیش میں عصر حاضر کی بے مثال دہشت ناک پر ختم ہوتی ہے اور وقت کا سب سے بڑا المیہ بن جاتی ہے۔ اس کے باوجود قرۃ العین اس بڑے پرہیزگار ناواں میں بھی تاریخ کے ہموار تسلسل کی لکیر قائم رکھتی ہیں۔ اور نسلوں کے درمیان آؤنرش کے باوجود اتنا بڑا تفرقہ بپا نہیں ہونے دیتیں جس سے مختلف نسلیں ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہو جائیں۔ بلکہ وہ واقعات کی روشنی میں دکھاتی ہیں کہ باغی سے باغی نئی نسل بھی بالآخر اپنی جڑوں کی طرف لوٹتی ہے اور اس طرح ماضی کو چلو میں لے کر مستقبل کی طرف بڑھتی ہے۔ قرۃ العین حیدر کا تاریخ انسانی کے بارے میں یہ رویہ ان کے تصور وقت پر مبنی ہے جو ترقی و پیش قدمی کے باوجود لغوی طور پر گردشِ آیام اور دور کا تصور ہے اور ماضی و حال و مستقبل کی اس جامعیت پر مشتمل ہے جس کی طرف ایک اشارہ ان کے محبوب شاعر اقبال نے کیا ہے :

تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا
ایک زمانے کی رو جس میں نہ دن ہے نہ رات

رحمہ اللہ قرطبہ۔۔۔ مال حشر

وقت کا یہی تصور پرانی باغی خاتون دیباہی سرکار سے نئی باغی لڑکی ناصرہ
بنجم السحر کو ناول سننے آخری حصے میں کہلو آتا ہے :

”کل رکے باغی آج رکے ایسیلشمنٹ میں شامل ہو چکے
ہیں۔ نتم آج کی باغی ہو۔ مسکین رہے نتم کل رکے
ایسیلشمنٹ میں شامل ہو جاؤ۔“
(۳۳۱)

یہی دیباہی جب شانتی نکیتن کی ایک نوجوان طالبہ اور زیر زمین کام کرنے
والی باغی لڑکی مٹی تو سوجھتی تھی :

”کیا ایک ایک قدم، ایک ایک حرکت پہلے سے
مقرر رہے یا محض حادثے کا نتیجہ رہے؟“ اقتصاد
سنا جیاتی تارخی عذراہل۔“ ص ۹

خاتمہ باب پر وہ ایک براگہراکتہ اٹھاتی ہے :

”اُٹھو دیباہی۔۔۔ وہ اکثر چوسیں گھنٹے وقت رکے
اندرونی سفر میں خود سے کہتی رہتی۔۔۔ اُٹھو۔۔۔
ات یہ کام کرنا رہے۔ اب یہاں سے خانہ رہے۔ اب
یہ پڑھنا رہے۔ اب اس سے مات کر رہے۔۔۔ تھکو
مٹ۔“
(ایضاً)

”وقت کے اندرونی سفر“ کی بات نہایت خیال انگیز ہے اور جب ایک
نوجوان طالبہ علم، بہت زیادہ شخصی تجربہ و تفکر سے پہلے، فطری طور پر اس
طرح محسوس کرتی ہے تو ناول نگار کا اس کے احساس وقت پر تبصرہ صحیح معلوم
ہونے لگتا ہے، اس لیے کہ بے ساختہ اور فطری ہے، دل کی آواز اور ضمیر کی
صد ہے۔ اس تبصرے کے مطابق وقت ہر انسان کی شخصیت کا جز بن جاتا ہے
اور اس کے وجود کا ایک حصہ ہوتا ہے۔ وقت کے اس داخلی تصور میں ’مقدرا‘ اور
’حادثے‘ کے درمیان تمیز ختم ہو جاتی ہے اور جو کچھ وقت کے نام پر رہ جاتا ہے وہ صرف
ہر فرد کا اپنا عمل ہے۔ وقت کا اندرونی سفر انسان کی اپنی حرکت کے سوا کچھ نہیں
خود کی بلندی کی یہی وہ تدبیر ہے جسے اقبال خدا کی تقدیر کا مترادف قرار دیتے

ہیں۔ تقدیر و تدبیر کی اس ہم آہنگی کی بہت ہی لطیف اور معنی خیز تشریح بال جبریل کی ایک نظم روحِ ارضی آدم کا استقبال کرتی ہے۔ کے آخری تین بندوں میں مسلسل ٹیپ کے مصرعوں میں ترتیب سے ہوتی ہے :

تعمیر خودی کر، اثر آہ رسا دیکھ !
اے پیکرِ گل ! کوششِ پیہم کی جزا دیکھ !
سے راکبِ تقدیر جہاں تیری رضا دیکھ !

دیباچی کے تیز احساس کو ایک عورت کی چھٹی جس بھی کہا جاسکتا ہے۔ اس حس کو زبان بھی ایک خاتون ناول نگار ہی دیتی ہے۔ یہ دوسری بات ہے کہ یہ ناول نگار ایک شاعر سے متاثر ہے۔ زیرِ نظر ناول میں خواتین کی تیزی احساس اور شدت جذبہ کا اندازہ مرس روزی بنرجی اور سولیدرنی کے باب میں روزی کے اس چھوٹے سے پیرا سرادبان سے ہوتا ہے :

”میں اور دیباچی خوش قسمت تھو کہ ہمارے پاس سولیدرنی منو خود دھے جو ہمارے ذاتی اور جذباتی مسائل سلجھانے میں ہماری مدد کرے گی“ (۹۷)

ایک دہشت پسند انقلابی تنظیم ایک خاتون کے دل و دماغ میں اس درجہ رچ بس گئی ہے کہ وہ اصولی و نظریاتی امور سے بڑھ کر اپنے ذاتی اور جذباتی مسائل بھی اسی سے سلجھانے کی توقع کرتی ہے۔ روزی کا کردار ہمیں انینگلو انڈین، کمرشچین اور ہندوستان کے انگریزوں کی یاد دلاتا ہے۔ اور ناول کے عمل میں ان کی مخصوص زندگی تک پہنچا بھی دیتا ہے۔ چارلس بارلو، بنگال سولین کا باب خاص کر اس سلسلے میں لائقِ مطالعہ ہے۔ سرائیڈرڈ سے کے کر نوجوان رچرڈ تک سارا بارلو خاندان کی سرگزشت ناول نگار نے ہمیں سنائی ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ حاکم اور نوآباد اور سامراجی ہونے کے باوجود انگریزوں کو بھی ہندوستان سے ایک الفت سی ہو گئی تھی۔ اور وہ اس ملک کی ترقی کے خواہاں تھے۔ جو لوگ تحریکِ آزادی کے دہشت پسند بازو کی زیرِ زمین تخریبی سرگرمیوں کا نشانہ تھے ان کا اتنا ہمدردانہ مطالعہ عدم تشدد

کے کسی نیم سچے فلسفے کی بجائے ایک تہذیبی تصور کے تحت کیا گیا ہے۔ ہندوستان
 کے جدید معاشرے کے تاریخی تجربے میں قرۃ العین انگریزوں کو مستشرقین و مخلوط
 ہندوستان کلچر کا ایک جزو ترکیب سمجھتی ہیں اور اپنے ابتدائی افسانوں اور
 ناولوں سے آگ کا دریا تک ان کو اسی نشیہ سے پیش کرتی رہی ہیں۔ وہ خود
 فی الواقع اسی کلچر کی پیداوار ہیں اور اس کے انگریزی عنصر سے بہت زیادہ متاثر
 ہیں۔ اس اثر سے ان کے تہذیبی نقطہ نظر میں جہاں ایک وسعت پیدا ہوئی
 ہے۔ وہیں سمجھ بوجھ اور سن بھی آجاتا ہے۔ اس لیے کہ ذہانت کے باوجود ان کا
 ذہن بہت محکم نہیں، وہ فلسفے کی بات تصوف کے بغیر نہیں کر سکتیں۔ ممکن ہے
 ان کی یہ دقت اکثر عورت کے نازک احساسات کے سبب ہو، مگر اس سے
 ان کے فن کی ذہنی قوت کم ہو جاتی ہے۔ یہ ضعیف فکر تمام روشن خیالیوں
 کے اور بوجھ میں بے اوقات ضعیف العقیدگی تک پہنچا دیتا ہے اور وہ افکار
 و خیالات کی بحث کرتے کرتے اساطیر اور اوہام و خرافات کی طرف نہ صرف
 مائل بلکہ ان میں گم ہو جاتی ہیں اور ان کے ساتھ ساتھ قاری بھی انتشار فکر
 اور پراگندگی خیال میں مبتلا ہو جاتا ہے۔ اس صورت حال سے جو ابہام پیدا
 ہوتا ہے وہ استنباط کی حد تک گمراہ کن ہے۔ قرۃ العین حیدر کے اسرار و
 رموز نہ خودی کے ہیں نہ بے خودی کے وہ صرف قلمت فکر اور کمزور دماغی
 کے نتائج ہیں۔ وہ اس نکتے کو سمجھنے سے قاصر ہیں کہ بحیثیت انسان انگریزوں
 یا سیمعیوں کے ساتھ ہمدردی اور ان کا احترام ایک بات ہے اور ان کے انداز
 فکر اور طرز معاشرت کی طرف رغبت بالکل دوسری بات۔ قرۃ العین کے
 بیان میں یہ رغبت بہت واضح ہے۔ اس سے تقے میں یقیناً کچھ دھبی
 پیدا ہوتی ہے اور ایک اجنبی معاشرت کا قریبی مبالغہ بھی ہو جاتا ہے
 مگر کچھ جتنی خوشترست انسان ہوتا ہے کہ آدمی کا نفس دو تخت
 (AMBIVALENT) ہو جاتا ہے اور اس کی روح میں ایک شکاف —
 (SCHISM) پڑ جاتا ہے۔ ممکن ہے خود قرۃ العین یہ سمجھتی ہوں کہ انھوں
 نے اپنے احساس (SENSIBILITY) کو مختلف عناصر کی مکمل ترکیب سے

ایک جہت (INTEGRATED) کر لیا ہے۔ مگر فی الواقع ایسا نہیں ہے۔ وہ

انتشارِ احساس (DISSOCIATION OF SENSIBILITY) کا بری طرح شکار ہے

اس انتشار کے نمونے ناول میں ہندو داند بنگالی عقاید و اوہام کی فراوانی میں بھی دیکھے جاسکتے ہیں۔ موضوع کی رعایت اور ترتیب میں ماجرا کی ضرورت سے بہت آگے بڑھ کر ناول نگار نے بنگال کے ہندو ساطیر کو جوں ہوں قبول کر لیا ہے۔

چنانچہ آگ کا دریا، میں تو اساطیر و اوہام بشیر ذہنی سطح پر بچھے وہ آخر شب کے ہمسفر میں روحانی اور جذباتی وجود کا حقہ بن گئے ہیں اور پورے ناول کی ایک

اساطیری فضا تیار کرتے ہیں۔ یہ بات واقفیت ہمدردی اور احترام سے بہت آگے بڑھ کر حسیت، ہم آہنگی اور انضمام تک پہنچ جاتی ہے۔ یقیناً یہ ایک شعوری تبدیلی

بھی ہے اور قرۃ العین کا تصور تہذیب الیسا ہی کچھ ہے۔ مگر قابل غور نکتہ یہ ہے کہ اس تصور میں تفکر کی بجائے تاثیر، ادراک کے بجائے احساس اور عقل کی بجائے

جذبات کی کار فرمائی ہے۔ اپنے مخلوط کلچر کے نمائندہ کرداروں کے ساتھ قرۃ العین کی ذہنی و قلبی وابستگی کار از یہی ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ وہ اصلاً عادات و

اطوار کی سطح پر ایک ایسی تہذیب ہے وابستہ ہیں جو انہیں خاندانی ورثے سے زیادہ ماحول کے اثر سے ملی ہے۔ چنانچہ اس تہذیب کے افکار و اقدار پر ان کے سارے تبصرے

انفعالی ہیں۔ ان کے فن پر اپنے دور اور ماحول کی زوال پذیر معاشرت کا عکس ہے اور اس میں شک نہیں کہ وہ بہت اچھی عکاس ہیں۔ اسی لیے ان کی اخلاقیات

بھی روایتی ہیں اور اپنی کوئی محکم نظر یا نئی اساس نہیں رکھتیں۔ ناول آخر شب کے ہمسفر کے بعض اہم کرداروں کی خفیہ انقلابی سرگرمیوں کے ساتھ ساتھ ان

کے خفیہ جنسی تعلقات اسی روایتی اخلاقیات کے دیوالیہ پن کا ثبوت ہیں اس سلسلے میں ریحان الدین احمد اور ادمارائے کا اسکیٹل آتنا غیرت خیز ہے کہ دیوالیہ

سرکار جیسی آزاد خیال خاتون بھی انگشت بندان رہ جاتی ہے اور اپنے بڑوں کی انسانی کمزوری سے بےزار ہو جاتی ہے۔

پریشانی افکار سے قطع نظر آخر شب کے ہمسفر کی فنی ہیئت کا ڈھانچہ بہت مضبوط اور دلکش ہے۔ اگرچہ ارتقائے ماجرا کی راست روی کے باوجود

جزوی طور سے کچھ علامتی جھلکے قصے کی رفتار کو لگتے ہیں اور جاہ جاستعد کرداروں کے ذہن میں شعور کی رو بھی چلتی نظر آتی ہے۔ بہر حال تکنیک کی چند جہتیں ناول کی عام بنیہ سمیت پر کوئی ایسا اثر نہیں ڈالتیں جس سے ترتیب، ماجرا میں کوئی انحراف یا تنظیم قصہ میں کوئی اختلال واقع ہو۔ یہ جہتیں فی الواقع داستان کے تیز رو دھارے میں کھنپ جاتی ہیں اور اس کی خوبصورتی میں کچھ اضافہ کرتی ہیں۔ اس لیے کہ موضوع کے مطابق ہیں۔ مثال کے طور پر مسلسل تین بابوں کے علامتی عنوانات۔ پھر ان کے بیانات ملاحظہ ہوں :

گوڑ ملہار، میگھ رنجنی راگنی۔ بھہنی کا خواب

ان ابواب کے فوراً بعد چوتھا باب بھی جس کا عنوان ہرے بنگال کا آندھ کاٹن ہے۔ اس سرزمین کے اشارات اور اساطیر سے بھرا ہوا ہے جس پر ناول کا مرکزی عمل واقع ہوتا ہے۔ ایک باب ”رونگیلا تا تیرما بھنی“ پورا کا پورا مکالمہ ہے۔ اور ناول کے اندر گویا ایک ایکٹ اور ایک سین کا چھوٹا سا ڈرامہ ہے۔ اس سے بھی ناول کی تکنیک میں ایک گوشہ سا نکلتا ہے۔ اسی طرح شنکاری کا تاج بالکل چھوٹا سا، ناول کا مختصر ترین باب، ایک صنفی سے بھی کم پر ایک معمولی سے ذاتی خطا کی شکل میں ہے۔ اور صرف اس کا عنوان جنگ کے ایک عام واقعے کو اساطیری مفہوم دیتا ہے۔ اس سے متصل گڈ لک ڈائری روزنامہ نگہ نویس ہی کے ایک مختصر تعارفی نوٹ کے ساتھ ایک ناتمام ڈائری کے اندراجات پر مشتمل ہے اور اس میں کئی بار ڈیر ڈائری یا ڈیر گڈ لک ڈائری سے خطاب کیا گیا ہے جو شعور کی رو کی طرح ایک قسم کی خود کلامی ہے۔ اس کے بعد کا باب شہزاد کرشنا بلوٹ، پورا کا پورا مراسلہ ہے۔ آخری باب بھیرورگ، ایک چھوٹا سا سفر نامہ یا رپورتاژ ہے اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ آخر شب کے ہمسفر میں بیان قصہ کے موضوع طریقوں کو ملا کر ایک وسیع و مرکب سمیت میں سمودیا گیا ہے اور ارتقا کا ماجرا کا کوئی موڑ اصل تکنیک کے سانچے کو توڑتا نہیں۔ صرف کچھ پھیلا دیتا ہے۔ یقیناً یہ تکنیک کی ایک پیچیدہ قماش ہے۔ لیکن ژولسارد یا

برآگندہ نہیں ہے۔ اس کے سب پہلو ایک دوسرے سے ہم آہنگ اور ایک
کلی ہئیت میں مربوط ہیں۔ یہ تنوع، پیچیدگی اور بالیدگی، آگ کا دریا میں
نہیں ہے۔ آخر شب کے ہمسفر میں قرۃ العین نے بیان قصہ کے نوع بد نوع جلوؤں
سے ایک منظر آراستہ کیا ہے جو یقیناً خوش منظر ہے، اس لیے کہ جلوے رنگارنگ ہونے
کے ساتھ ساتھ ہم آہنگ ہیں۔

آخر شب کے ہمسفر میں تاریخی، معاشرتی سیاسی، معاشی، نظریاتی و انقلابی
اور روحانی و جاسوسی عناصر ہم آمیز ہو کر ایک ایسے قصے کی ترتیب کا سامان کرتے
ہیں جو معومات سے پر، افکار سے مالا اور جذبات سے لبریز ہے۔ اس میں قدرت کے
حسن کے ساتھ ساتھ دل انسان کا حسن بھی ہے اور جمال کے پہلو بہ پہلو جمال کے نظارے
بھی، کہیں لطافت ہے، کہیں صلابت، ایک طرف نور و نغمہ ہے، دوسری طرف جنگ
و جدال۔ اسی لیے یہ ناول مختلف مذاق کے قارئین کو مختلف سطحوں پر متاثر کرتا ہے۔
اس کا پیمانہ فن یقیناً آگ کا دریا سے زیادہ وسیع ہے خواہ خاص فکر میں پہلے ناول
کا مقام جو بھی ہو۔

کارِ حبیان درِ ازہ

قرۃ العین حیدر کے ہاں تلاشِ ذات کے سفر کے موجودہ مرحلے کا خیال کرتا ہوں تو اقبال یاد آتے ہیں۔ اس تلامذہ خیال پر غور کرتا ہوں تو اقبال اور قرۃ العین کے کارنامہٴ فن میں پسند و پسند مماثلتیں نظر آتی ہیں۔ اقبال ہی کے مانند قرۃ العین بھی آتشِ رفتہ کے سرخ ہیں اور ان کی تمام سرگزشت بھی کھوئے ہوؤں کی جستجو سے عبارت ہے۔ اقبال نے ہماری شاعری کو فلسفیانہ رنگ و آہنگ بخشا تو قرۃ العین نے ہماری فکشن کو گہرے فلسفیانہ انداز میں سوچنا سکھایا۔ دونوں کی تخلیقی بے چینی کا سرچشمہ ایک ہے۔ دونوں کا سوز و سناہ آرزو مندی مسلمانوں کے اجتماعی مقدر پر غور و فکر سے پھوٹا ہے اور دونوں کے ہاں یہ موضوعات باخبر و وقت اور تاریخ کی ماہیت و معنویت پر فکری و تہذیبی مراقبہ بن گیا ہے۔ پھر ہر دو مفکر فنکار ہم نصیب بھی ہیں۔ اقبال عمر بھر جس فکری تنہائی اور روحانی اضطراب سے دوچار رہے فکری اجنبیت اور روحانی بلا وطنی کا وہی احساس قرۃ العین کا مقتدہ ہے:

دور سے جبل الطارق نظر آیا امان بہت مضطرب
ہو کر کھڑکی سے لگی اس چٹان کو دیکھا کیوں اور اقبال کے اشعار
دھراتی رہیں۔ اس پوری نسل کو اقبال اور اسلامی تاریخ اور
اسلامی تجدید کے جذبہ اور اپنے ماضی کے ورثے اور اس کی
الساک گم شدگی کا بڑا شدید احساس تھا حالانکہ ان لوگوں
نے کسی اسکول یا کالج میں تعلیم نہیں پائی تھی۔ دورِ حاضر
نے کارِ حبیان مدان ہے۔

کی کوئی لڑکی میرے خیال میں جبل الطارق کو دیکھ کر ہٹا کر
نہے چھوگی۔ شاید اسے اس چٹان کی معنویت کا علم نہ ہو

قرۃ العین عہدِ حاضر کی شخصیت ہیں لیکن انہیں جبل الطارق کی تہذیب کی تاریخ اور جذباتی
معنویت کا احساس ہے۔ یہی احساس انہیں اپنے معاصرین میں ایک یگانہ روزگار ہستی
کے بنانا ہے اور فکری تنہائی اور تہذیبی بے چارگی سے بھی دور چار کرتا ہے۔ جس
زمانے میں قرۃ العین حیدر نے شعور کی آنکھ کھولی وہ زمانہ ہماری ادبی دنیا میں
نئے اور ترقی پسند ادب کے فروغ کا زمانہ ہے۔ اپنی تہذیب اور ادبی روایات کا باغی
ادیب فقط حاضر و موجود کی اسیری پر نازاں ہے۔ اقبال کے طرزِ فکر و احساس سے بناوت
اور آباؤی چلن سے انحراف جدت پرستی اور ترقی پسندی کا لازمہ ہے۔ ایسے میں
قرۃ العین اپنے والدین سے کسی نفسیاتی پرغاش یا فکری عناد کو پروان چڑھانے کی بجائے
اُن سے ٹوٹ کر محبت کرتی ہیں۔ جن روایات اور اقدار سے اُن کی زندگیاں عبارت
تھیں انہیں سینے سے لگاتی ہیں۔ ان کی شخصیتوں میں انہیں نور ہی نور رنگ ہی
رنگ نظر آتا ہے جس با شعور محبت کے ساتھ انہوں نے اپنے عظیم باپ کی شخصیت
اور محمد علی ردوی کے فن پر قلم اٹھایا ہے وہ جدید ادب میں اپنی مثال آپ ہے۔
ایک ایسے زمانے میں جب اپنی تاریخ اور تہذیب کو رد کرنا یا غالب ادبی رجحان
تھا اُس زمانے انہوں نے اپنے مخصوص تاریخی اور تہذیبی پس منظر کے حسن
و قوت کو اجاگر کیا اور اس بات پر غور و فکر ترک نہ کیا کہ اُن کے ابا اماں وقت
بے وقت اقبال کے اشعار کیوں گنگنا تے رہتے تھے؟ یہ اسی غور و فکر کا نتیجہ ہے کہ
مادی ہمہ اوست کے عہد میں انہوں نے بر ملا مدان کیا کہ:

_____ لکھنا ایک ما بعد الطبیعیاتی فعل ہے۔ اس طرح

لکھنا جیسے صفحے پر بارش ہو رہی ہو، ادراک، اکتساب،

۱۔ روڈیمنز

۲۔ سید سجاد حیدر سلورم، مطبوعہ "نقوش"، شخصیات تہذیب و ثقافت ازل

۳۔ داستان طراز مطبوعہ "سویرا"، لاہور ۱۵، ۱۶

تجزیہ، تشریح، ترجیحاتی، اطلاع، خبررسانی، یہ سب ایک
ممل میں شامل رہے۔۔۔۔۔ کوئی ایک معرطہ سا واقعہ اور آپ
ایک دن سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں،

— تین چار سال ہوئے آپ اپنے مشین پر سلائی کرتے ہوئے
یوں ہی باتوں باتوں میں کہا ”اچھے قصبے میں جاڑے آتے ہی ہم
ہار سنگھار سے دوپٹے رنگتے تھے اور جب بسنت آتی تھی —“
ان کی بچکانہ جو چار سال کی عمر سے کراچی میں رہ رہی تھی
ایلوٹس پر پھلے کی سوانح حیات پر رہے سراٹھا کر پوچھا ”امان
بسنت کیا ہوتی تھی؟“ اس ایک جملے کو سنتے کہ بعد میں دے اٹھ
موصفات کا ناول لکھ مارا۔

”— امان بسنت کیا ہوتی تھی؟“

— ساری دنیا ساری کائنات کا تجزیہ تو کوئی بھی نہیں
کر سکتا مگر تلاش کسی ایک رنگتے سے تو شروع کی جاسکتی ہے۔
بسنت کی تلاش میں قرۃ العین آگ کا دریا“ عبور کر کے اپنے آبِ اُبال قصبے میں پہنچیں
تو وہاں اور ہی نقشہ پایا۔ اب یہاں نہ وہ بسنت تھی نہ وہ بستی نہ وہ لوگ آگ کا
دریا“ کے آخری باب میں جب کمال رضا، ہری شنکر اور گوتم نیلمبر سے ملے بغیر
پاکستان لوٹ آتا ہے تو وہ دونوں سوچنے لگتے ہیں کہ:

— ابراہیم منصور کمال الدین کس طرح ہندوستان

میں داخل ہوا تھا اور کس طرح ہندوستان سے نکل گیا ہے۔
بسنت کیسے ہندوستان میں نمودار ہوئی تھی اور کیونکر غائب ہو گئی؟ — ہٹور
کی بستی کیسے بستی بستی تھی اور کس طرح آن کی آن میں تاراج ہو گئی؟ — یہاں
سے قرۃ العین کے ہاں تلاش کا وہ نیا سفر شروع ہوا جس کے اقوال و مقامات اور
واردات و مشاہدات کار جہاں دراز ہے۔“ میں جلوہ گر ہیں۔

”کار جہاں دراز ہے“ کی شان نزول حضرت شاہ ولی اللہؒ کے تجدیدی کارناموں

سے کیا موجودہ ادب رو بہ تنزل ہے۔ مطبوعہ نقوش، لاہور دسمبر ۱۹۵۹ء

کے نکتہ آغاز کی یاد دلاتی ہے۔ شاہ ولی اللہ نے خواب میں اشارہ پا کر حجتہ اللہ ابالغہ لکھنا شروع کی تھی اور قرۃ العین نے نہٹور کے ویران آبائی مکانات کے کھنڈرات میں پاتل کی صدائے بر فیض و بنگر سن کر کوفہ تک صدیوں پر پھیلے ہوئے سفر کا عزم پاتھا اور جب بارہ سو سال تک مختلف زمانوں اور زمینوں میں سرگرداں رہنے کے بعد منزل پر پہنچیں تو انجام میں آغاز کا منظر دیکھا:

————— میں دشتِ لوط کے کنارے کھڑا ہوں۔ کس طرف جاؤں؟ صرت کہیں بھی، کسی راستے سے آسکتی رہے۔ چکیلے جنجر کاوار، زھر کا بلور سی پیالہ، زنداں کے دروازے پر جلاد کی دستک۔

یوں تو قرۃ العین اپنی جڑوں اور حقیقت کی دوسری جہات اور تہوں کی تلاش کے لئے "دل کی مشعل جلا کر وقت کی اندرونی ہفت خواں طے کرتے سنگسار کے دشت میں امام زید بن زین العابدینؑ تک جا پہنچی ہیں۔ اقبال قرۃ العین کے خون میں بولنے لگتا ہے اور عہد در عہد صدیاں پھرے زندہ ہو کر ان کے کانوں میں ایسا طلسم بھونکتی ہیں کہ ہر واقعہ سراسر حیرت اور تنبیہ الغافلین نظر آتا ہے اور وہ اپنی تمام تر جلد و طینوں اور ہجرتوں کا سبب اسلام پر نلوکیت کے غلبے میں دیکھتی ہیں:

————— اللہ کی دنیا بڑی عجیب و غریب رہے۔ کون کون کدھر نکل گیا۔ کیسی کیسی جنبی اقوام کے درمیان جا رہے۔ آگے کیا ہو گا۔ ڈر لگتا رہے۔

————— کہا جاتا رہے کہ اہل ایران شہزادی شہریانوزی کا وجہ رہے ہم سے محبت کرتے ہیں میرا اپنا خیال یہ رہے کہ مانی معاملات زیادہ پیچیدہ اور نازک ہیں۔ میری سمجھ میں کبھی نہ آئے۔

————— بلخ کے آتش کدوے سرد ہو چکے۔ امیر سامان نے کلمہ پڑھ لیا۔ ولیم کے کریم بن شہریار نے کلمہ پڑھ لیا مگر سامانیت رہے کہ بڑھتی جا رہی ہے۔

_____ حاکموں نے بادشاہت کے آداب اختیار کر لئے۔ سامان
کے لڑکوں کو حکومتیں بخشی گئیں۔ نوح سمرقند، احمد فرغتہ
الیاس ہرات سب نے اپنا سچا نسب بہرام چوہیں سے جوڑا۔
سارے حاکم خود کو خسرو اور اراکھوا کر خوش ہو رہے ہیں
بخارا اور سمرقند گھوم کر آؤ تو پتہ چلتا ہے کہ دنیا کیسی
بدلی ہے۔ سامانی دربار میں رود کی قسیدے پڑھتا ہے :

شاد ماہ است دنیا آسماں

شاہ سراست و بنا رہستان

_____ ہارے ابوذر غفاری۔

_____ ملک گیری کشور لسانی اور ملکیت کے معاملات

عبرت ناک ہیں۔۔۔

ملکیت کے معاملات عبرت ناک ہیں چنانچہ ٹوٹنشاہوں کے قیصر و کسریٰ سے
مستعار آئین جہانداری کے خلاف صدائے احتجاج بلند کرنے والوں پر ظلم و ستم
کے وہ پہاڑ توڑے گئے کہ لوگ داروغہ کے ٹوٹے جنگلوں اور ویرانوں کو بھل
گئے اور :

_____ یہ جو بعض اصحاب کا قول ہے کہ مذہب

اسلام میں قلع علائق ممنوع ہے اکابر صرف نیا، راہبانی مسیحی
واہلی ہندو سے متاثر ہوئے۔ ہمارے نزدیک یہ نظریہ جدا
صحیح نہیں کس واسطے کہ جب امت رسول کے حاکموں نے طور
طریق نساہان عجم کے اختیار کئے۔ خود کو ہمد ناز خسرو و اراکھوا
وہ اور ان کے حاشمہ سردار مقام غربا پر کمر بستہ تھے۔ تب آئمہ
و اولیاء نے اقتدار سرستی کے خلاف ایک تحریک گویا شروع
کی اور عجم حوئل سے آئمہ و صوفیائی ہیں ارکان دولت میں
شامل ہو کر داخل طبقہ اعیان میں ہوئے۔ لہذا اسے کاروبار

طلاحتے مفرق زیب تن کرتے رشتے۔ ہاتھیوں پر سوار عورت
رشتے۔ شیخین اور ادریس قرنیٰ اور ابوذر غفاریؓ کو بھروسے
رشتے اور مصر اسرار مرش کر چکے رشتے کہ ملوکیت و شہنشاہیت
کے معاملات عبرتناک ہیں۔“

شہنشاہیت کے معاملات عبرت ناک ہیں۔ مؤامام زین العابدینؓ کی اولاد میں
سے ایک صوفی بزرگ غریب الوطن کو شہنشاہیت کے ساتھ سمجھوتہ بازی پر ترجیح دیتے
ہیں اور یوں سید کمال الدین ترمذیؒ کفار کو دین بسینؒ کی راہ پر ڈالنے کے عزم سے
اپنے بی بی بچوں کے ساتھ ہن۔ وستان ہجرت کرتے ہیں۔ ”کار جہاں دراز ہے“ یہ کمال
الدین ترمذیؒ کی اوراد کی بارہویں صدی عیسوی کے ریح آخر تک پھیلی ہوئی نسل در
نسل ماد کی اور روحانی سرگزشت ہے۔ دس برس کی دلسوزی اور دیدہ رہیزی کے
ساتھ قلمبند ہونے والی اس ”طلسہ ہوشیار“ کو قرۃ العین نے سوانحی ناول کہا ہے
مگر میں اسے اسلامیان ہند کی تہ ورتہ اجتماعی شخصیت کا آئینہ سمجھتا ہوں۔ مسلمانوں کے
برصغیر میں جڑ پکڑنے سے لے کر برگ و بار لانے کے سماں تک اور پھر پت جھڑنی چیرہ
دستیوں سے دوچار ہو کر بانند ایک خوشبو کے دیس دیس ہجرت کی داستان اپنے تمام
ترابعاد کے ساتھ اس نادر و نایاب فن پارے میں جلوہ گر ہے۔

اسلامیان ہند دور سلفت سے دور مغلیہ میں کیونکر داخل ہوتے ہیں، اس دور
جاگیر داری کی فضا سے نکل کر ڈپٹی کلکٹروں کی سول لائینز میں خان بہادروں کا نیا طرز زیست
کس ٹھاٹھ سے اپناتے ہیں اور پھر برطانوی سنگینوں کے زور سے قائم کی گئی جغرافیائی
وحدت کے ٹوٹنے پر پاکستان، بنگلہ دیش اور بھارت کی آزاد ریاستوں میں جبر و قسدر کی
گنجیاں سلجھانے میں کس طویل سرگرداں نظر آتے ہیں۔ آٹھ صدیوں پر پھیلی ہوئی
یہ زمیہ قرۃ العین نے جس آنٹی تناظر اور جس باشعور جنوں کے ساتھ بیان کی ہے وہ اقبال
کے بعد آج تک کسی دوسرے فن کار کو نصیب نہ ہو گا۔ پھر اسباب کا ایسا حیرت انگیز تنوع ہے
کہ قصہ قدیم و جدید و اقصائے نظر کی دلیل معلوم ہوتا ہے اور پوری کتاب زمانہ ایک نیا
ایک، کائنات بھی ایک۔۔۔۔۔۔ کا حیات جاگت ثروت بن جاتی ہے۔ راوی عہد بہ عہد
اپنی شکل بدلتا ہوا قد و سن و سلی کا سفر نامہ نگار، مورخ، صوفی تذکرہ نگار اور باری و قانع

نزیس، واستان گر، جدید ناول نزیس، سیاسی کالم نزیس، سیاسی کام نگار اور نسا نگار کے روپ میں ظاہر ہوتا ہے۔ خود قرۃ العین نے "عادات و واقعات کے الٹاؤ کے سامنے" بیٹھے ہوئے اس پیر جمہا مدیدہ کا دوسرا نام وقت "بتایا ہے۔

وقت کہ تیغ قاطع اور برہان ناطق ہے قرۃ العین کے ہاں عصر رواں سے زمانِ دائم اور زمانِ دائم سے عصر رواں بتا نظر آتا ہے:

_____ بادِ رہم کہ پچھلا وقت آج سے منسک رہے۔ کوئی

سلسلہ کبھی منقطع نہیں ہوتا۔ ازل سے ابد تک وجودِ بیہم اور مسلسل اور مستقل رہے۔ ماضی کا ہر واقعہ ہم سے بہت نزدیک رہے۔ تاریخ کی مجموعیت اور تسلسل اور معنویت کا جس قدر شد و سید احساس ہم محمدؐ لوگوں کو رہے۔ دنیا کا کسی قوم کو نہیں۔ ہر واقعہ اور حادثہ ہو جو رہے۔ ہم حال میں زندہ ہیں مگر ماضی میں اسی شدت کے ساتھ شامل ہیں۔ ہر زمانے میں ہم شریک رہے ہیں۔ بات مابعد الطبیعات کی طرف چلی جائے گی۔۔۔

بات اکثر مابعد الطبیعات کی طرف نکل جاتی ہے خصوصاً جب قرۃ العین ماضی کی سمجھ پر اور حال میں ماضی کی کار فرمائی پر غور و فکر کرتے وقت مسلمانوں کے تصورِ زمان اور تصورِ تاریخ سے روشنی لے رہی ہوں۔ ایسے میں "تیرہ سو برس کی تاریخ کے بے بہا خزانے"، اُن کے کرداروں کے نسلی حافضے اور فون" میں کر دہیں لینے لگتے ہیں اور یوں محسوس ہوتا ہے جیسے ان میں سے:

_____ ہر فرد بشر اپنے حاضراتِ خیال، اپنا عالم رویا رکھتا

رہے۔ جس میں کوئی دوسرا شامل نہیں ہو سکتا۔ جس طرح ہم کسی دوسرے کی موت کی تکلیف نہیں چکھ سکتے۔ کسی اور کے خواب ہمیں نظر نہیں آتے، ہر انسان کے دن رات، صبح شام لمحات منفرد اور علیحدہ ہیں۔

_____ عذابِ قبر۔ وہ سزائیں جو تم بھگتو گے۔

اس جس کے ذریعے سہو کے جو صورت تمہاری جس ہو گا اور جو

زندگی میں تمہیں حاصل نہیں۔

_____ اس عالم سے اُس عالم تک خالص اذعان، فرشتے اور وحی اور الہام اور رویا بین کراتے ہیں۔ سہرورویا نے بے گہا تھا یا ابن العربیؒ نے؟

_____ ابھی اجنہ کی ایک جماعت ادھر سے گزری۔ سب کی صورتیں مختلف رجال الغیب ہوا میں ارٹتے پھر رہے ہیں۔ اختیار و ابدال اور ابرار اور اوتار اور اقطاب کے گرد، آسمان پر چل رہے ہیں۔

_____ سارا عالم قوس قزح میں تبدیل ہو گیا۔ یہ واردات ۱۸۵۷ء کی جنگ آزادی کے باغی سپاہی میرا محمد علیؒ کی ہے جسے قرۃ العین نے اشخص نامعلوم کے عرف کے ساتھ روح عصر قرار دیا ہے۔ اسلامیان ہند کی روح حریت کا یہ استعارہ گاگن ندی کے خاموش پانیوں کے کنارے بیٹھا ہیں کہ یاد کر کے روتا ہے اور سوچتا ہے:

_____ ضیاء الدین صاحب پھر واپس آگئے؟ وہ کیا سامنے کھڑے ہیں۔ فلاسفہ کی کتابوں میں آیا ہے کہ ہمارے سارے اجداد ہمارے اندر زندہ ہیں۔ حیاتی اور صابعد الطبیعیاتی دونوں طرح۔

_____ ہم خود اس وقت میر ضیاء الدین کی آنکھوں سے اس سرد ویرانے کو دیکھتے ہیں ضیاء الدین کی آنکھیں اور ہماری آنکھیں ایک ہیں ہمارے ہاتھ کسی اور نگرہ داد کے ہاتھ ہیں۔ دماغ، عقل، فہم یا نا فہمی کسی اور سپر کھے کی عقل یا نا فہمی ہے۔ خون ہزار ہا برس سے ان شریکانوں میں گردش کر رہا ہے۔ تجدید الخلق۔ سوچ کر پھر پری سی آجانی ہے۔ مولانا رومؒ نے کیا فرمایا تھا۔ کچھ ضرور فرمایا تھا۔ یاد نہیں آ رہا۔ حافظہ کمزور ہو چلا۔

بے شک ہمارا حافظہ کمزور ہو چلا ہے۔ اقبال کے بعد تو ہمارا حافظہ کمزور ہوتے ہوئے معدوم ہو چلا تھا کہ بعد ایک مدت کے قرۃ العین حیدر ہمارا اجتماعی حافظہ بن کر نمودار ہوئیں اور پتہ چلے کہ ہماری تہذیب میں مافوق الفطرت، فطرت کی ترسیع ہے۔ ماورائے حقیقت، حقیقت کا جزو و لاینفک ہے، عشق کی تقویم میں اور زمانے بھی ہیں جن کا نہیں کوئی نام اور یہ زمانے عصرِ رواں میں جاری و ساری بھی ہیں اور عصرِ رواں سے الگ تھلگ بھی ہیں:

————— بارھویں اور بیسویں صدی کے درمیان وقفہ صاف

ایک پل ایک آن کا ہے۔ ————— (مجموعہ سے جمن)

————— آنسوؤں کا خنرات تیرہ سو برس سے مہلہ رہا ہے

ساری دنیا میں بکھرے ہوئے علامہ اہل بیت اس طرح

پھوٹ پھوٹ کر رہتے ہیں گویا واقعہ کربلا آج کی بات ہے۔

————— (امام بارہ)

————— چھ سو برس قبل ابن بطوطہ نے رپورٹ کیا تھا

کہ کنار خنرات شہرہ جلد میں، مسجد کے دروازے پر میر

کا پردہ لگا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ امام مہدی ف ن م آل محمد

اسی مسجد میں، اخل ہو کر مستور ہوئے۔ روزِ شام کو

عروبِ آفتاب کے وقت شیعہ وہاں جمع ہو کر گرمیہ دیکھ کر

ہیں۔ احراح یا صاب الزمان۔ احراح یا قائم المنتظر۔ رات

گئے تک روتے چلاتے رہتے ہیں۔ حریس کا پردہ اسی طرح

ساکت رہتا ہے پھر وہ ملبوس ہو کر گھروں کو لوٹ جاتے ہیں۔

————— مگر آج اسے پاشا، سریمو، آغاؤ، سید، خان بہادر

آج سارا دارالسلام سرنگوں ہے۔ سب مل کر میکا رو۔ احراح یا صاب

الزمان، احراح یا قائم المنتظر۔

————— حقیقہ کاروانیاں ہو رہی ہیں۔ جگہ جگہ جیلے جکے

ہیٹنگوں کی جا۔ ہیں۔ طہریں، استقامتوں، قاصد، بعداد کے

قہرہ خانوں میں سازشیں ہو رہی ہیں۔ مافہ نازک۔
 رہے اور دیکھو کل کی بات رہے جب بی امید کے خلاف بنی عباس
 کے خلاف، بنو فاطمہ کے خلاف کیا کیا خفیہ میٹنگیں نہ ہوئیں
 یہی گوجیہ و بازار یہی دشت و صحرا، یہی انسان ان کے
 اب و جد۔ آج شاہانِ قاجار اور آلِ عثمان اور خاندانِ راسخ
 اور اولادِ کٹوریہ کی باری رہے۔

_____ طہران، استانبول، سیٹ پیٹربرگ، ماسکو، مانو
 لندن، بیرمن، کلکتہ، ہر شہر میں سہ ہر کے نوڈ سے
 حمیت مسکوٹ کر رہے ہیں۔ رمانے خطرہ ک رہے

_____ مستقل کا محراب۔ ۵ پیرہ ۱۵ سی طرح سالت رہے اور نوجوان
 ایتیا اور افریقہ اس کے ساتھ کھڑا حیاتِ حلا کر رہا رہے۔ اخراج
 یا صاحب الزماں، اخراج یار، ۲۰۰۰ (باب عالی)

یہ بیسویں صدی کے آغاز کا ایک لمحہ ہے۔ آج بیسویں صدی اپنے اختتام
 کو پہنچ رہی ہے مگر یوں محسوس ہوتا ہے جیسے یہ لمحہ دنیائے اسلام میں منجمد
 ہو کر رہ گیا ہے :

_____ مسلمان محض دعاؤں اور عظمت رفتہ کے خوابوں
 کے سہارے جی رہا رہے۔ نئی دنیا اس کی سمجھ میں نہیں آتی۔
 کرملائے معلیٰ، بجف اشرف اور مشہد ہر جگہ سے حسب
 معمول گریہ و زاری کا شرمندہ رہا رہے۔
 _____ (باب عالی)

اور سلاطین و ملوک :

_____ کانارینوں کی طرف حسبِ معمول کمال استغراق
 رہے اور صاحبِ لوگ، مشنری لوگ، فوجی، سربیلین اور قاجاری ایڈ
 اور کے جہازوں پر سوار جیل الطارق اور سربیز سے گرتے ہوئے
 مراقبہ سے لے کر افغانستان تک بادیہ نشینوں کے خیام

لوہٹے میں مصروف تھیں۔ مشرق میں ہر سمت سوا جہالتِ سوا
پسماندگی اور درماندگی، غلامی، نادری، تباہی اور کیا نظر آتا رہے۔

السلام علیک یا جنابِ رسول اللہ! ————— (بابِ علی)

جمود و زوال اور تباہی و بربادی کا یہ لمحہ دُنیا کے اسلام میں اٹل ہو کر رہ گیا ہے؟
————— قرۃ العین نے اس سوال پر جذباتیت اور رقت کی بجائے ایک حقیقت
شناس اور ترقی پسند شعور کے ساتھ تخلیقی مراقبہ کیا ہے اور اس عمل کے دوران
خود کو اپنے مراعاتِ بابت لیتے سے بہ ثواب الگ کیا ہے:

————— ستمبر ۱۹۷۱ء منی بس میں میرے برابر

بیٹھے ہوئے کزن نے کہا۔ باجی یہ سارا علاقہ ہمارا تھا!

معلوم رہے۔ دہ خدا یا! یہ زمین تیری نہیں

تیری نہیں۔ تیرے آبا کی نہیں، تیری نہیں میری نہیں

یوپی اور سارے ہندوستان میں مسلم اہل حرفہ کا ایک

متمول اور ترقی پسند طبقہ پیدا ہو چکا رہے!

(تیرے شب و روز کی اور حقیقت ہے کیا)

————— بالآخر نندا آئی بر خیز ————— نہٹور لاگڑی

محمد پور ————— اردوئے شاہجہانی کے ات تین گنام، دیوان

خیموں کی روداد لکھ ————— بنگر! ————— فیوڈل سماج اپنے

افراد کو DELUSIONS OF GRANDEUR مبتلا کر کے، عمرِ طبیعی

کو پہنچ کر کس طور سے ختم کرتا رہے۔ کھول آنکھ! اور اسی محلہ

سادات سدہ دری میں صدایوں کے درماندہ بُنکروں

اور کاریگروں کی منی خود داری اور خوشحالی کو ذرا دیکھ کہ یہ

رہنے سماجی انقلاب کی ایک خوش آئند علامت رہے۔ معنی

کجائی کہ وقتِ گل —————

————— یہ انقلاب میں رہنے بات کاٹی۔ خاصا سست

خرام رہے اور ادھوری علامتیں کافی نہیں۔ مجھے چیزوں کی ابتدا

جہاننے کی ہمیشہ لڑ رہی۔ میر صاحب، خان صاحب اور
نواب صاحب رفعت پناہ کیوں دتھے اور ناحق چوٹ جوھا
کیوں کھاتا تھا وجہ معلوم ہے۔ علاوہ از میر خواجگی اب
جہاں موجود ہے۔ (تعارف)

قرۃ العین حیدر مسلمانوں کی فکری اور تہذیبی تاریخ کو مسلمانوں کے اسپیرٹیل ماضی
سے الگ کر کے دیکھتی ہیں۔ لکھنا اُن کے لئے "ریک مابعد الطبیعیاتی فعل ہے" اور
اقبال کے مصرعے صفحہ قرطاس پر ہارٹش کی مانند گرتے ہیں۔ کچھ یہی صورت انبیاء
وائمہ اور صوفیا و اولیاء کے ملقبہات کی ہے۔ مسلمانوں کا زندہ ماضی اُن کے خون میں یوں
گروش کر رہا ہے کہ سری رنگا پٹنم کا بورڈ دیکھ کر ہی دھاڑیں ماسا کر دینے کو جی چاہتا
ہے "اور دوران سفر بیکارن سے یہ گفتگو ہوتی ہے:

کیا نام ہے؟

چاند بی بی!

بچے کا نام؟

حسین صاحب!

چاند بی بی، ٹیلو صاحب، حسین صاحب! - صاحب یہ مابعد التواریخ ہے؟
برسوں پہلے "نقوش" کے شخصیات نہیں ہیں ابن سعید کے مضمون پر اپنے فٹ نوٹ میں قرۃ العین
نے لکھا تھا:

_____ قصہ یہ ہے کہ مجھے اپنا احوال رقم کرنے سے پہلے اپنے

سارے گھرانے کا احوال رقم کرنا پڑا تاکہ کیونکہ میں ان سب سے

علیحدہ کوئی الزامی ہستی نہیں ہوں۔

اور جب سارے گھرانے کا احوال رقم کرنے بیٹھیں تو مابعد التواریخ کی خواہناک
فضاؤں میں جانشکلیں۔ کائنات اور وقت کے باطن میں قرۃ العین حیدر کا سفر ہنوز جاری
ہے۔ دیکھئے اگلی منزل کہاں ہے؟

یہ مثال کے لئے دیکھئے باب بعنوان "یا حیلہ اور یا حملا ترکانہ"

بیاضی، معدری

کارِ جہاں دراز سہ

کارِ جہاں وراز ہے: بنیادی طور پر مصنفہ کے خاندان کی تاریخ ہے بارہویں صدی میں اس خاندان کے مورث اعلیٰ صوفی سید کمال الدین زیدی ترمذی (ترکمانہ) سے تنہا ہندوستان وارد ہوئے اور قصبہ کھل (ہریانہ) میں ایک خوش قطعہ زمین پر مستقل بچھو دیا۔ کارِ جہاں وراز ہے فی داستان اسی نقطہ سے شروع ہوتی ہے اور سید کمال الدین ترمذی کے اولاد واقعات کی تاریخ ایک پیچہ شاہراہ کی مانند آگے بڑھتی جاتی ہے اور بالآخر اس نقطہ پر ختم ہو جاتی ہے جس کے آگے مستقبل کے دبیز پردے پڑے ہوئے ہیں۔ بیٹہ راہ بڑی پیچ اور خم بہ خم ہے جس کے ارد گرد دشوار گزار گھاٹیاں، ناقابل عبور پہاڑیاں، لہلہاتے ہوئے کیت پرشور ندی نالے، باغات، پھلداریاں، زلی پگڈنڈیاں نیلے رنگ زار، وادی خوشاں، گردبار، خاک ہوائیں سبزہ و گل، رومان پرور، فضائیں، بادِ سموم کے جھونکے ہر قدم پر ایک نئی دنیا کا احساس پیدا کرتے ہیں۔ یہ ظاہر ہے، ایک خاندان کی رومانی تاریخ ہے مگر اس تاریخ کی قبا میں ہندوستان کی تہذیبی، سیاسی، تہذیبی اور معاشرتی جھلکیوں کی پیوندکاری اس طومار سے ہوئی ہے کہ وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کے طور سے دکھائی دیتے ہیں۔ اس داستان کا دفاع نہیں وہ بڑھاتا بلکہ داستان گو ہے جو ایک بوسیدہ فرغل میں ملبوس اپنا بستہ منہائے گاہ گاہ نظر آ جاتا ہے اور جس کا دوسرا نام وقت ہے قرۃ العین حیدر کے الفاظ میں:

چو گوشتیڑ پی اوڑھے، برسیدہ فرغل میں ملبوس، تائبک نژاد بوڑھا پھونس قستہ
گواہ قبریں پاؤں لٹکائے بیٹھا ہے۔ مقبرہ مبارز اللہ خاں کے گنبد اور میرے بندے علی تریکی
کے پھانک کے سائے طویل ہو چلے۔ دہشت زدہ ہو کر جھیل پار شہر خوشاں پر نظر ڈالتا ہے۔ اس
کے تدریاس محو خواب ہوئے اوروں نے دنیا سنبھالی اپنے بھی اب اجنبی سے نظر آتے ہیں۔ یہ پیر مرد
اس جہان گذراں کے ایک مختصر سے دور یعنی صرف بارہ سو سال کی ایک کہانی سنا۔ ہاتھ لیکن درختا
اس نے محسوس کیا کہ نئے لوگ اس سے اکتائے، کسی کو اس کی حکایت کی مطلق ضرورت نہیں۔ لہذا کرم
خودہ شجروں کا بستہ لپیٹ کر عدم کی تاریکی میں، لامکاں میں داخل ہو جائے گا۔ جہاں نہ گفتگو
ہے نہ جستجو۔

در اصل تاریخ کے سارے نشیب و فراز، وقت کے بہاؤ کے سانچے ایک تماشے سے زیادہ
حیثیت نہیں رکھتے بوڑھا تاجک داستان گو خود تاریخ کے نشیب و فراز سے ماورا ہے۔
وہ زندگی کے چم و خم کو لا تعلقی سے دیکھتا ہے مگر اس سے باز بھی نہیں رہ سکتا۔ وقت کے سیلاب
میں زندگی اور تہذیب کے سارے ہنگامے پر گاہ کی مانند اڑے جاتے ہیں مگر فرغل پر سسٹن
داستان گو اپنے خاکسری رنگ کے بوسیدہ کاغذوں کا بستہ سنبھالے ہوئے ہر موڑ پر نظر آ جاتا ہے۔
ہمیں اس کی بات سننی ہی پڑے گی۔

زمان و مکان کا ناظر ہی اس سوانحی ناول کا مرکزی نقطہ ہے۔ قرۃ العین حیدر نے جس
طور پر وقت کے پس منظر میں زندگی کے بہاؤ کی مصوری کی ہے وہ ان کی اعلیٰ فکری بصیرت اور
فنی چابکدستی کی دلیل ہے۔ یہاں زمان و مکان کے آئینے میں زندگی اپنی ساری زشت و خوب
کے ساتھ بے نقاب نظر آتی ہے۔ یہاں زندگی کا کوئی کاروبار ایسا نہیں ہے جو سود و زیار
سے خالی ہو مگر تاریخی عوامل ہمیں انتخاب کی مہلت نہیں دیتے۔ مصنفہ کے ذہن میں وقت
کا تصور بہت واضح اور روشن ہے۔ انہوں نے زندگی کے بہاؤ کو وقت کے لامتناہی سلسلے
کے پس منظر میں دیکھنے اور دوسروں کو دکھانے کی جو کوشش کی ہے اس کا سراغ سب سے
پہلے یا تو شاعرانہ سطح پر اقبال کے یہاں ملتا ہے یا پھر خود مصنفہ کے ایک دوسرے ناول آگ

۴ راکھ بھی ہوئی ادھر ٹوٹی ہوئی طلب ادھر کیا خبر اس مقام سے گذرے ہیں کتنے کارواں

کا دریا میں ملتا ہے۔ فرق یہ ہے کہ آگ کا دریا کے کردار تخلیقی ہیں اور اس کا مرکزی نقطہ وقت کا تسلسل ہے جبکہ کار جہاں نماز ہے کے کردار حقیقی ہیں اور وقت کا مناظران کے لئے ایک ایسا میدان عمل فراہم کرتا ہے۔ جس میں وہ مثل صنوبر آزاد بھی ہیں اور پابہ کھل بھی ہیں۔ زندگی کے ان حقیقی کرداروں کو افسانوی رنگ دینے میں قرۃ العین حیدر نے اپنے تخلیقی جوہر کا ایسا فنکارانہ استعمال کیا ہے جس سے اس سوانحی ناول میں ایک اعلیٰ ادبی شان پیدا ہو گئی ہے خانہ دانی حالات کا تذکرہ تاریخی تو رن ملتا ہے مگر تاریخ کو ادب بنانے میں جس فنی بصیرت اور احساسِ بہاں کی ضرورت ہوتی ہے اس سے ایک صاحبِ نظر ادیب یا شاعر ہی عہدہ برا ہو سکتا ہے۔

اس داستان کے مرکزی کرداروں میں مرکزی حیثیت سید سجاد حیدر بلدرم کو حاصل ہے بلدرم نے ایک متنوع مگر آسودہ اور مطمئن زندگی گزاری۔ وہ اپنے دور کے ایک فوصلہ مند، فزراغ دل اور حسن کار انسان تھے۔ انہوں نے ماضی کی سبزی قدروں سے ذہنی وابستگی کے باوجود مستقبل کے امکانات کو نگاہیں جھکا کر دیکھا یہاں تک کہ بعض صورتوں میں وہ اپنے زمانے سے آگے بھی نکل گئے۔ قرۃ العین جب نے اپنے نامور باپ کی زندگی کے فارجی پہلوؤں پر ہر زاویے سے روشنی ڈالنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

کعبہ ام کلثوم کی کشمکش نے انیسویں صدی کے اذہان میں توجہ پیل مپا رکھی تھی وہ اس ناول میں بھی عکس فگن ہے۔ ایک طرف میر احمد علی ہیں جو سر بلندی اور شوق شہادت میں سرشار ہیں اور پچانسی پر چڑھنے سے قبل، اپنے کنبے کے افراد کو ایک نظر دیکھ لیتے کی خاطر سخت خطرات مول لینے میں پس و پیش نہیں کرتے اور دوسری طرف ان کے حقیقی بھائی میر بندے علی ہیں جو انگریزوں کے وفادار اور نمک خوار ہیں اور اپنے تہہ خانے کے ایک کمرے میں غدر کے مصیبت زدہ انگریزوں کو حفاظت سے رکھتے ہیں تو دوسرے کمرے میں انگریزوں کے باغی اور پچانسی کے ملازم میر احمد علی کو پناہ دیتے ہیں۔ کردار کا تضاد انیسویں صدی کے ماحول میں قطعی غیر فطری نظر نہیں آتا۔ اس عبوری دور میں اپنے وجود کا اثبات ایک بڑا مسئلہ بن گیا تھا اور بہت سے لوگ خدا اور صنم دونوں کو سینے سے لگائے زندہ رہنے کی جدوجہد میں مصروف تھے۔ بیسویں صدی کی ابتدا میں یہ صورت حال اور زیادہ سبب ال ہو گئی تھی۔

اس زمانے کے کرداروں نے حالات سے سمجھوتہ کر لیا تھا۔ ان میں نہ تو تاب مقاومت تھی نہ حوصلہ مندی اور حالات سے ٹکرانے کی ہمت۔ یہ لوگ حالات کے بہاؤ کے ساتھ بہتے ہیں۔ اور لکھنؤ، دہرہ دون، مسوری، آلموڑہ، دہلی، لاہور، کراچی میں اپنے دکھوں کا مداوی ڈھونڈتے

ہیں کیونکہ یہ تاریخ کی بے رحم جبریت کا شکار ہیں۔ پیچھے لوٹنے کی ساری راہیں مسدود ہو چکی ہیں اور آگے کے راستے بیکہ پیچیدہ ہیں۔ وجود کو قائم رکھنا بہر حال ضروری ہے۔

واقعات سے اخلاقی نتائج اخذ کرنا قرۃ العین حیدر کا مزاج نہیں ہے مگر اسباب اور اس کے نتائج اور علل و معلول کے رشتوں پر وہ کافی غور و خوض کرتی ہیں۔ ان کے شعور کی رؤیائی کی داستان سناتے سناتے اچانک حال کے کسی نقطے پر مرکوز ہو جاتی ہے اور تضاد یا تطابق کا کوئی نہ کوئی ایسا پہلو سامنے آ جاتا ہے جس سے ذہن کو اچانک جھٹکا لگتا ہے اور قاری ٹھہر کر کچھ سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ کارمہاں دراز ہے۔ کے تعارف کی ابتدائی سطور دیکھئے:-

_____ اللہ کے بندوں نے حس و مناجلت، عبادت

و خدمتِ خلق میں زمیں گئی تیر کر دیں۔ نہ دنیا رے
دور، بدلی نہ سلسلہ علت و معلول، اور رشتے ہیں
کہ لکھے چلے جاتے ہیں، ناحق پکڑا رہے ہیں۔ یلٹ کر
بندۂ خاک سے نہیں بچو چیتے کہ صیاں تم اشعریہ تھے
یا معتزلہ، یا لادری حبرئہ ہو یا قدریہ، مومن
ہو یا مشکک، کیونکہ کوئی فرق نہیں بیڑتا، ایک موٹ
فنگر رہے جو لکھ کر آگے بڑھ جاتی رہے۔ _____

سان الغیب حافظ شیرازی نے یہ راز اب سے سات سو برس پہلے ہی معلوم کر لیا تھا۔

سیاکہ رونقِ این کار خزانہ کم نہ شود

زندہ ہم چو تری یا یہ فسق ہم چو متی

”یا حیلہ افرنگی یا حیلہ نرکانہ“ کے عنوان سے پہلی منگِ عظیم کے نتائج کا جو نقشہ قرۃ العین حیدر نے مرتب کیا ہے وہ بھی اسی علت و معلول کے رشتوں کو سمجھنے کی کوشش ہے۔ شعور کی رو کی ٹیکنیک کے ذریعے اور علامہ اقبال کے اشعار کی مدد سے مصنف نے اس نقشے میں جو رنگ بھرے ہیں وہ بظاہر بڑے شوق اور دلآویزی میں مکران میں تاسف اور درد کی ایک زیریں لہر بھی برابر کام کر رہا ہے:

”۱۹۱۳ء تا ۱۹۲۰ء ہو گئی۔ رسوا زمانے میں کلاہ لالہ رنگ، باب عالی کے جگمگاتے نور مس

ایک ایک کر کے بجھتے جا رہے ہیں۔ جو سراپا، زبنتے ہیں آج مجبور نیاز، گردِ صلیب گردِ حقہ عقدن

ہوئی۔ ہوائیں ان کی، مٹناییں ان کی۔ سمندر ان کے، جہاز ان کے، پتیا ہے، ہاشمی ناموسو دین مصطفیٰ نے لگے تہلیٹ کے فرزند۔ یا مقتدری تاتار۔ افغان امام، سید السادات مولانا جمال پس چہ باید کرد۔ اسے درویش سوڑانی۔ نیل کے ساحل سے لے کر تارہ خاک کا شفر تافلہ جہاز میں ایک حسین بھی نہیں البتہ شریف حسین چو شیخ الہند مولانا محمود الحسن کی منبری کرتا ہے۔ کوئی شکری حصار درہ میں محصور ہو گیا کوئی بتدہ حر، مالٹا میں اسیر ہوتا ہے۔ صدا آئی کہ میں ہوں روح تیمور۔

خاک و قوں میں مل رہا ہے ترکمان تخت کوش، حرم رسوا ہوا پیر جسم کی کم نگاہی سے البتہ مصطفیٰ کمال، عصمت پاشا، انور بے، خالہ خانم جہان ناز تباری کس قدر صاحب نظر تھکے، ہندی مسلمان اپنے نوزائید و بچوں کے نام انور پاشا، جمال پاشا، کمال پاشا، بدوت پاشا رکھ کر خوش ہو لیتا ہے ق ق ق ناخستہ و محل حراں عساکر عثمانیہ کے کشتوں کے پشتے لگ گئے۔ ہم تو رخصت ہوئے اوروں نے منہ جانی دنیا۔

بغداد والے انور پاشا روس پہنچے، بالشویک فوج سے رٹتے ہوئے شہید ہوئے۔ انقلاب روس و امادیدہ آسم، شور ورجان مسلمان۔ آفتاب تازہ پی۔ الوطن گیتی سے جوا، اتر عثمانیوں پر کوئی غم ٹرنا تو کیا غم ہے جہاں میں ابل یماں صورت فورشیہ جیتے ہیں۔ ہمارے محمد علی چچا، چاند تارے والی ٹرپا اور ٹھسے۔ فرغل ڈاٹے، جامع مسجد زنی کی سیڑھیوں پر کھکائیوں اور فاقہ کش مغل شاہزادوں کی بھڑ بیس کھڑے کوچ کا بگل جبار ہے ہیں۔ ہوتا ہے جادہ پیا، سوختہ سا ماں ہندی کلہر گو، جوق و جوق، دار الحرب سے ہجرت کر رہا ہے۔ غریب الوطن مزید فاقہ کشی، بربادی و ناکامی، ادھر ڈوبے ادھر نکلے، ادھر ڈوبے ادھر ڈوبے۔

بیشمار دیوبندی مولانا، دین پرست انقلابی، جوشیلا قوم پرست سرکین باندھیل میں گھس گیا۔ پھانسی چڑھی، کابل، تاشقند، ماسکو، برلن، امریکہ فرار ہوا، یہاں اور وہاں بھوکا مارا۔ نیچے بے علم اذال، لا الہ الا اللہ۔ محمد قاجار اور سلیمان اعظم کی سلطنت یورپ اور ایشیا اور اذقیہ کے نقشوں سے معدوم ہوئی قہرہ، حیدرہ، بغداد، دمشق، بیروت، یمن، جیکاپ، ہاں امر ڈاؤن، فلسطین پر یورپین یہودیوں کی بیٹا اسے فلسطینی زبان۔ تری سدانہ جینوا میں ہے

نہ لندن ہیں، فرنگ کی رگہاں پیچہ یہود میں ہے۔

’اے جا! کیا سناتا ہے مجھے ترک و عرب کی داستان:‘

اقتباس ذرا طویل ہو گیا ہے مگر ذرا دیکھئے وسعت معلومات اخلاقی و مرصع کاری کہ اقبال کے دس بیس مصرعوں سے پہلی جنگ عظیم کے زمانے کی پوری تاریخ کس حیرت ناک چابکدستی سے قرۃ العین حیدر نے سیٹ لی ہے یہ ان کی اپنی خاص تکنیک ہے جس کو وہ پورے غور و فکر کمال چابکدستی اور مکمل اعتماد کے ساتھ استعمال کرتی ہیں اور پورے تاتاق نسل کا عکس انگوتھی کے گینے پر عکس کر دیتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کا ذخیرہ علم اتنا دافرا و مرث بہ اتنا تیز ہے۔ نیز ان کو معمولی سے معمولی جزئیات کے ذریعے خیال کی ترسیل کا ایسا مادہ حاصل ہے کہ اردو میں کم لوگ اس روشنی و فص میں ان کے ہر شعر ٹھہر سکتے ہیں۔ وہ یوپی کے نصیبت کی تمدنی اور تنہا ہی زندگی سے گہری واقفیت رکھتی ہیں۔ مغربی اسلوب میں وہ مشرقی مزارات اور طنز کی نازک خصوصیات کا بیانی سے سمو سکتی ہیں۔ تاریخی غوس کے نازک سے نازک فرق کو وہ اشاروں اشاروں میں قاری کے ذہن پہ پہ نقاب رسکتی ہیں۔ وہ سرگذشت ’ہمد گل‘ نہیں سناتی ہیں بلکہ ایک ایسا آئینہ فنانہ سجا دیتی ہیں جس میں مانسی، حان، مستقبل سب کے نقوش اجاگر ہو جاتے ہیں۔ رشید احمد صدیقی کے بعد جمعیت یساکولی دوسرا ادیب نظر نہیں آتا جس کو اپنے اسلوب پر ایسی گرفت اور فن پر ایسی دہس حاصل ہو جس سے قوتِ تعین حیدر کو حاصل ہے۔

(یہ تمام کار جہاں دراز ہے، کی جلد، قول سے تعلق ہے)

گردشِ رنگِ چین



لکھنا ایک مابعد طبعیاتی فعل ہے۔ اس طرح لکھنا جیسے صفحے پر بارش ہو رہی ہو، ادراک، استنباط، تجزیہ، تشریح، ترجمانی، ابداع، خبر رساں یہ سب ایک عمل میں شامل ہے۔ کوئی ایک معمولی سا دعوہ اور آپ ایک نئے سفر پر روانہ ہو جاتے ہیں۔

ساری دنیا ساری کائنات کا تجزیہ تو کوئی بھی نہیں کر سکتا۔ مگر تلاش کسی ایک نکتے سے تو شروع کی جاسکتی ہے۔



قرۃ العین حیدر کے یہ جملے جس مضمون میں شامل ہیں اس کی اشاعت کو کم و بیش اتنا ہی زمانہ گزرا جتنا آگ کا دریا کی اشاعت کو یعنی کہ تقریباً بیس برس۔ آگ کا دریا سے گردشِ رنگِ چین تک قرۃ العین حیدر کی بصیرت نے ایک لمبا سفر طے کیا ہے۔ یہ سفر سیدھی لکیر یا کسی معینہ منزل کا سفر ہوتا تو شاید قرۃ العین حیدر کے نقاد اتنی مشکل میں نہ پڑتے اور ایسی باتیں نہ کرتے جو ان کی اپنی سوچ و بوجھ کے بارے میں شک پیدا کرتی ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے تخلیقی مزاج میں وقت پسندی کا عنصر نمایاں ہے۔ یہ ان کی بصیرت پچیدہ ان کے تخیل کا

راستہ دشوار گزار، ان کا مشاہدہ وسیع، ان کی معلومات غیر معمولی اور ان کا تخلیقی طریق کار اپنی نوعیت کے اعتبار سے بڑی حد تک شخصی ہے۔ اسی لیے یہ واقعہ بہت حیران کن نہیں کہ ان کے بارے میں مختلف نقادوں نے مختلف رائیں قائم کیں۔ لیکن یہ دیکھ کر تعجب ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے تخلیقی موقف کی نشاندہی میں بھی ان کے اکثر نقاد ناکام رہے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی اس وضاحت کے باوجود کہ لکھنا ان کے لیے ایک مابعد بصیاتی عمل ہے اور اس عمل کی سطحیں متعدد ہیں، ان کے ساتھ تنقید کا معاملہ یہ رہا ہے کہ شروع ہی سے بہت دو ٹوک انداز میں ان کی بصیرت اور ان کے تخلیقی موقف پر حکم لگائے گئے اور حدیں قائم کر دی گئیں۔ مقررہ خطوط پر قرۃ العین حیدر کی تعبیریں کی گئیں، اس فیصلہ کن طریقے سے گویا کہ قرۃ العین حیدر کا نقطہ نظر ہر طرح کے ابہام سے خالی ہے یا یہ کہ ان کی وابستگیاں بالکل واضح ہیں۔ مگر ہوتا یہ رہا کہ قرۃ العین حیدر کی بصیرت، تعبیر کے مختلف مرحلوں سے گزرنے کے بعد بھی اب تک کسی بندھے ہوئے نظریے یا ضابطے فکری جذباتی ترجیح کی گرفت میں نہیں آسکیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ کوئی بھی مروجہ تنقیدی نظام قرۃ العین حیدر کی حسیت کا احاطہ کرنے سے قاصر ہے، ایسا نہ ہوتا تو قرۃ العین حیدر کے نقادوں سے اس نوع کی ذہنی قابا بازیاں سرزد نہ ہوتیں جو مختلف دوروں میں، انھیں قرۃ العین حیدر کی تفہیم و تعبیر کے ایک دوسرے سے قطعا متضاد راستوں پر بٹھکاتی رہتی ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ ہر بڑے لکھنے والے کی طرح قرۃ العین حیدر کی حسیت بھی ان پر لکھی جانے والی تنقیدوں سے آگے آگے چلتی رہی ہے۔ نتیجتاً، ان کا نقاد ایک فیصلے تک پہنچنے کے بعد ابھی دم بھی نہیں لینے پاتا کہ، قرۃ العین حیدر کی حسیت اس فیصلے کی تردید کے اسباب بنیاد دیتی ہے اور مطالبہ کرتی ہے کہ اسے ایک نئے تناظر میں دیکھنے، پرکھنے اور سمجھنے کی کوشش نئے سرے سے کی جائے۔

(۲)

قرۃ العین حیدر کے سلسلے میں ہمارا تنقیدی رویہ ایک مسلسل یو ایچ کے علاوہ ایک متواتر مہزینیت کا شکار بھی رہا ہے کسی بھی طرح کی نظریاتی تنقید، وہ چاہے ترقی پسند ہو یا غیر ترقی پسند، قرۃ العین حیدر کی حسیت پر قابو یوں نہیں پاسکتی کہ اس حسیت نے شروع سے لے کر

اب تک کسی مقررہ فکری ضابطے کو اپنی اساس نہیں بنایا۔ کھینچ تان کر اس حسیّت کو ایک ایسے تخلیقی موقف کی شکل تو دی جاسکتی ہے جس کی ترکیب کے بعض اجزاء اور عناصر اپنی مخصوص پہچان رکھتے ہوں۔ مثال کے طور پر قرۃ العین حیدر کی بصیرت کو ایک واضح بنیاد فراہم کرنے والا وقت کا تصور، کائنات کے تماشے میں شامل انسان کی انفرادی صورت حال اور اس کے مقدرات کی طرف قرۃ العین حیدر کا رویہ یا انداز سے اب تک کھپلی ہوئی کہانی میں تیری اور انتشار کی منوع صورتوں کے باوجود ایک طرح کے تسلسل کی دریافت۔ اس تصور یا رویے یا دریافت کو قرۃ العین حیدر کی مجموعی سرگرمی کا دائرہ نہیں کہا جاسکتا۔ اس کا سبب یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی حسیّت اپنی شناخت اور تعبیر کے لیے ایک ساتھ کئی جہتوں اور سطحوں پر اپنے تجزیے کا تقاضہ کرتی ہے۔ مذہب، فلسفہ، تاریخ، مافوق التاریخ، حقیقت پسندانہ مادہ، حقیقت پسندی، اساطیر، روم، روایا، معاشرت، نفسیات اور سماجیات، غرض کہ جب تک ہر ایک وقت متعدد رویوں سے اس حسیّت کا جائزہ نہ لیا جائے، اس کا کوئی نہ کوئی گوشہ نگاہ سے اوجھل رہے گا۔ اس حسیّت کی گرفت میں آنے والے تجربے ایک نہایت شخصی اور وجودی سطح پر روشن ہوتے ہوئے بھی اجتماعی اور غیر شخصی واردات کی نفی نہیں کرتے۔ لہذا بیسویں صدی کے بعض مقبول عام فلسفوں کو بھی قرۃ العین حیدر کی حسیّت تک رسائی کا واحد وسیلہ نہیں بنایا جاسکتا، چہ جائے کہ کسی ایسے نظریاتی ضابطے کو جس کی حدیں صرف ایک قوم ایک تہذیب یا ایک علاقائی وحدت کی پابند ہوں۔ ایسی صورت میں یہ کہنا غلط نہیں ہوگا کہ قرۃ العین حیدر کے فکشن نے اردو میں شاید سب سے پہلے قومی اور بین الاقوامی کی درمیانی لیکر کو تخلیقی اعتبار سے ہی نہیں فکری اعتبار بھی مسترد کیا ہے۔ قرۃ العین کی حسیّت جس نکتے سے اپنی تلاش کا آغاز کرتی ہے اس نکتے کی تعین کے بعد بھی یہ بات یقین کے ساتھ نہیں کہی جاسکتی کہ اس نکتے کے فکری جذباتی مناسبات کسی بندھے گئے اجتماعی تجربے یا کسی ایک معاشرتی واردات کے تابع ہیں یا کیرنے کا تھا کہ ہمارا ایک مبلغ جملہ ایک ہزار برس کی ادبی روایات کے بخشے ہوئے شور کا رجحان ہو سکتا ہے۔ قرۃ العین کی حسیّت کا پس منظر بے شک بہت وسیع ہے لیکن اس پس منظر کی تاریخ اور جغرافیہ کا مفہوم محض ایک نظریے، ایک علاقے، یا ایک معاشرتی ماحول، یا ایک عقیدے کو اپنا حق نہیں بناتا۔ یہ مفہوم متعین ہوتا ہے اس کلیت کے واسطے سے جو قرۃ العین حیدر کی حسیّت اور بصیرت کو وقت کے یا تاریخ و تہذیب کے کسی ایک منقطعے تک محدود نہیں رہنے دیتی۔

قرۃ العین حیدر کی انفرادیت اور اہمیت کا اعتراف ان کی پہلی کتاب کے ساتھ ان کی نفی کے واسطے سے ہوا ہیں اس نفی کو یا قرۃ العین حیدر پر ان کے بعض ممتاز معاصرین کی جانب سے منفی تنقید کو دراصل "اثبات" ہی کی بدلی ہوئی صورت سمجھنا ہوں۔ ستاروں سے آگے شیشے کا گھراؤ میرے بھی صنم خانے کی پڑیائی ان کتابوں کی اشاعت کے دور میں یوں کی گئی گویا کہ یہ اظہارات کسی غیر متوقع اور بن بیلکے جہان کی آمد کے اعلانیے میں۔ ہمارے ادبی منظر نامے پر قرۃ العین حیدر کا ظہور انسانی صورت حال اور اس کی افسانوی تشکیل یا اس صورت حال کا محاصرہ کرنے والی بصیرت کے ایک یکسر نئے اور نامانوس منظر کا اشارہ تھا۔ ان کی آواز میں نہ تو اپنے کسی پیش رو کی گونج شامل تھی نہ اپنے دور کے رائج الوقت وئیوں کی۔ یہ اپنی روایت سے بناوٹ نہ تھی بلکہ ایک تخلیقی اجتہاد تھا۔ اس اجتہاد کو اس فرامہم کرنے والے عناصر اور وفیکشن کی عام روایت سے قطع نظر قرۃ العین حیدر کے مغرب کا معاصرین کے لیے بھی قدرے اجنبی تھے اور بقول لانس، چونکہ اجنبی خیالات کو قبولیت ذرا مشکل سے ملتی ہے، اس لیے قرۃ العین حیدر کو بھی یہ کہہ کر سہارے سے رد کرنے کی کوششیں ہوئیں کہ ان کے تجربات مغرب زدہ ہیں ویسے مغرب کی بہت سی باتیں اس وقت تک ہمارے نظام مفہم کا حصہ بن چکی تھیں۔ محض مغرب زدگی کا الزام قرۃ العین حیدر کو مسترد کرنے کے لیے چونکہ ناکافی تھا اس لیے مزید اضافہ اس الزام پر یہ کیا گیا کہ ان کا طرز احساس اور طرز اظہار ہی نہیں ان کے ذہنی اور جذباتی سر و کار (CONCERNS) بھی باری زندگی اور ہمارے زمانے کی تنہائی سے کوئی علاقہ نہیں رکھتے۔ چنانچہ قرۃ العین حیدر فلکشن کے جن آداب کے ساتھ سامنے آئی ہیں، ان کا مفہوم نہ تو اپنی روایت کے سیاق میں متعین کیا جاسکتا ہے نہ اپنے عہد کی حقیقتوں کے سیاق میں تاریخی لحاظ سے یہ واقعات آزادی کے بعد کی اس مخصوص ذہنی فضا سے نسبت رکھتے ہیں جو روایتی ترقی پسندی کی مقبولیت کے سبب خاصی پر شور اور گرم تھی۔ ایسی فضا میں کسی اجنبی اور تفکر آمیز آواز کا بار بار ہونا آسان نہیں تھا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ قرۃ العین حیدر کے فلکشن سے اٹھنے والے مسئلے تو پس پشت چلے گئے، ایس ایک ان کی مغرب زدگی اس عہد کی ترقی پسند تنقید اور قرۃ العین حیدر کے ترقی پسند معاصرین کی ساری

توجہ کا نشانہ بن کر رہ گئی۔ اس عہد کی منتہی نے قرۃ العین حیدر کی مغربیت کو رومانیت کی نظریاتی اصطلاح میں سمونے کی جو کوشش کی تو محض اس لیے کہ سماجی حقیقت نگاری کے تصور سے کام لیا اور رومانیت پر ان تصورات کی ضد میں لگانا اپنی فوقیت کے اظہار کا سہل ترین نسخہ تھا۔

۱۹۵۵ء کے آس پاس اس طرز فکر میں کمبوت کے آثار دکھائی دینے لگے اور ترقی پسند کا زور ٹوٹنے ہی والا تھا کہ قرۃ العین حیدر ایک نئے چیلنج کے ساتھ سامنے آ گئیں۔ پبلیشنگ آگ کا دریا کی اشاعت (۱۹۵۰ء) تھی کہاں تو ان پر مغرب زدگی کے الزامات کی بارش ہو رہی تھی کہاں اچانک یہ ہوا کہ انہوں نے ہندو فلسفے اور فکر کے ایک نئے تخلیقی منظر کی حیثیت اختیار کر لی۔ اور آگ کا دریا کی تخلیق چونکہ ایک نظریاتی مملکت میں رہتے ہوئے کی گئی تھی اس لیے اب ایک نیا ادعائی گروہ قرۃ العین حیدر کے نقادوں کا پیدا ہو گیا۔ ادعائیت سیاسی ہو یا مذہبی، سمتوں کے اختلاف کے باوجود اس کا مزاج کم و بیش یکساں ہوتا ہے۔ ایک بار پھر وہی ہوا کہ قرۃ العین حیدر کے اس منجم بالشان اور اردو فیکشن کے شاید سب سے زیادہ حوصلہ مندانہ تجربے کے تخلیقی اور ادبی مضمرات کو دیکھ کر سے نظر انداز کر کے قرۃ العین حیدر کی نظریاتی وابستگی اور مملکت سے وفاداری کے سوال پر بحث شروع ہو گئی۔ غوغائے دانشوراں اس حد تک بڑھا کہ آگ کا دریا ادب سے زیادہ تاریخ اور سیاسیات کی کتاب کے طور پر سمجھی اور سمجھائی جانے لگی۔ بے شک لیتواں المیٹ، نیسے ادبی معیار بعض ادیبوں اور کتابوں کی تفہیم و تعبیر کے لیے نا کافی ہوتے ہیں اور پھر قرۃ العین حیدر تو یوں بھی ہمارے فیکشن لکھنے والوں میں مختلف سماجی اور انسانی علوم پر اپنی دسترس کے اعتبار سے ممتاز تھیں چنانچہ ادب سے ہٹ کر مختلف فکری اور نظریاتی زاویوں سے آگ کا دریا پر طبع آزمائی کی بہت گنجائش تھیں لیکن عبرت یہ دیکھ کر ہوتی ہے کہ بعض ایسے نقاد جو اب قرۃ العین حیدر کے تخلیقی مزاج اور موقف کی تحدید ان کی دانشوری کے واسطے سے کرتے ہیں، آگ کا دریا پر اس سوچے سمجھے الزام کے ساتھ آج بھی حملہ آور ہوتے ہیں کہ یہ کتاب قرۃ العین حیدر کے "مشق سخن" کے فوراً بعد کے دور کی یادگار ہے۔ اس سلسلے میں صرف ایک مثال حسب ذیل ہے :-

ہم آج بھی آگ کا دریا کو ان کی عظمت کا سب سے بڑا

سُورَن سَفِیْہَتِ ھِیْر، اَحَالَا اَنکَر آت کَا دَا یا کی اَشَاعَتِ تَوَقُّطِ سُر
حَقِیْقَتِ کَا اَعْلَانِ نِیَا اَنکَر قَرۃِ الْعِیْنِ حَیْدَرِ اِنِی مَتّی زَنَدَگی دِکھ
اُس دُرُورِ سِرے آدِکے نِکَل اَنی ھِیْر جِیسے شاعرِی کی صَطْلَاحِ مِیْر
مَشَقِّ سُلْحَن کَا دُرُور کِہتے ھِیْر دُغہ تَوَقُّطِ کِی اَحَالَا تَوَقُّطِ ھِیْر حِیْر
کِی دُرُورِ دِل تَوَقُّطِ رُوحِ عَظَمِی کی مَتّی مَتّی تَرَجِمَاتِ اَوْر اَوْر دَا یَا کِی
عَظِیْم تَرِی شَخْصِیَّتِ دِکھ تَوَقُّطِ نِکَل مِیْر جِیْر ۔

فَلَمَّ حَیْدَرِ عَظَمِی : قَرۃِ الْعِیْنِ حَیْدَرِ

اِس دِکھ تَوَقُّطِ عَظِیْمِ سُر دِکھ قَضَائِی مَتّی

مَقْصُورِ مَتّی دُرُورِ دِل تَوَقُّطِ مِیْر ۱۹۸۷ء

قَطْعِ نَظَرِ اِس سے کہ فِتْحِ مَحْمُودِ مَلِک کا مِیْر غِلْمَتِ لُکھنے والے کی خَلِیْقِ تَوَانِی سے زَیَادِہ
اِس کی جَنَابِی اَوْر فِکْرِی تَرَجِمَاتِ کَا تَا لَیج ہے، فِتْحِ مَحْمُودِ مَلِک نے قَرۃِ الْعِیْنِ حَیْدَرِ کی بَعْدِی
تَخْلِیْقَاتِ (کَا رِجہاں دَرَار ہے) کُو جِن زَاوِیوں سے اَوْر جِن سَطْحوں پَر لُکھنے کی کُوشِش کی ہے
وہ بَکَاے خُود بَحْثِ طَلَبِ ہِی۔ اِن زَاوِیوں اَوْر سَطْحوں کُو بَچے پُون و چَر اَسْلِمِ کَر لِنے کا مَطْلَب ہے
ہُوگا کہ اِیک بار پِھر قَرۃِ الْعِیْنِ حَیْدَرِ کے فِکْرِش سے ہمارے مَطَالِبَاتِ اِنِی اَدَبِی اَوْر خَلِیْقِ مَبِیادوں
سے مَحْرُوم ہو گئے ہِی۔ اِس سِلْسِلے مِیْن فِتْحِ مَحْمُودِ مَلِک کے سِی اِیک اَوْر مَقْصُورِ (قَرۃِ الْعِیْنِ حَیْدَرِ) اِنِی
تَرَش مِیْن مَشْمُولِہ اَمْجُوعۃ مَعْنائِیْن تَحْسِیْن و تَرَدِیْدِہ اَنکَا یہ اَقْتِبَاسِ ہمارے سَا مِیْن ہے :

قَرۃِ الْعِیْنِ حَیْدَرِ دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ سِر دِکھ مَحْمُودِ

مَحْمُودِ (کَا رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ سِر دِکھ مَحْمُودِ

ھِیْر۔ اِس تَلَا مِیْن دِل دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ سِر دِکھ مَحْمُودِ

کَا رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ سِر دِکھ مَحْمُودِ

دِکھ مَانِیْدِہ قَرۃِ الْعِیْنِ مِیْن اَنشُرِ دِل دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ سِر دِکھ مَحْمُودِ

کِی نَامِ سُر اَز دِل دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ سِر دِکھ مَحْمُودِ

اَقْبَالَ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ سِر دِکھ مَحْمُودِ

رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ سِر دِکھ مَحْمُودِ

کِی تَخْلِیْقِ سِر دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ رِجہاں تَلَا مِیْن دِل دِکھ سِر دِکھ مَحْمُودِ

مندى مسلمانوں کے اجتماعى مقدر پر غور و فکر سے محروم رہے
اور دونوں کے ہاں یہ مقصود بالآخر وقت اور نادمہ کی
تماہیث و معنویت پر فکری و تمدنی مڑاؤ بن گیا۔

فتح محمد ملک کا یہ خیال کہ قرۃ العین حیدر نے ہمارے فکشن کو فلسفیانہ طریقے سے سوجنا
سکھایا، غلط نہیں ہے۔ یہ کہ مجرذ فکر سے فکشن کے رابطوں پر غیر مشروط طریقے سے سوچ بچار
نامناسب ہے۔ فتح محمد ملک کا تنقیدی رویہ مضحک اس نقطے پر بنتا ہے جہاں وہ قرۃ العین
حیدر کا موازنہ اقبال سے کرتے ہیں اور اس حقیقت کو تمام دکال جھلا بیٹھتے ہیں کہ انہی تخلیقیت
کے فکری آئینک کے باوجود قرۃ العین حیدر کی بصیرت اور حسیت اقبال کی فکری وابستگی اور
ان کی فکر سے مربوط مقاصد کا انعکاس محض نہیں ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ دونوں کی تخلیقیت کا سفر
احساس اور وجدان کے مختلف علاقوں سے شروع ہوا۔ دونوں کی تخلیقیت کے ارتقائی
مدارج بھی ایک دوسرے سے مختلف ہیں ایسا نہ ہوتا تو اقبال اپنی غفلت کے باوجود اپنے بعد
کے ادوار کی معنویت کے پس منظر میں اتنی جلدی متروک نہ سمجھ لیے جاتے اور جب یانی کامران
کو نئے لکھنے والوں سے شکایت نہ ہوتی کہ ان کے منظر نامے سے اقبال کیمر غائب ہیں :

نئے لکھنے والے جو کہ نئے عرصے کی تاریخ میں میرا حق
کو مرکز میں مقام دیتے ہیں اور بنا رہے ہیں کہ نہ شعر ہی حقائق کا
مسلک نہ میرا حق سے شروع ہوتا رہے اور حور انداز میرا حق سے
آزاد کیا اس کو بستی پر ہی نہ اعری کا مستقبل ہے میرا حق
میاں و اقبال کیا رہے

مصرعہ : ہستے لکھنے والوں سے میری ملاقات

اصل میں ادب کی تعبیر و تفہیم کا وسیلہ تب غیر ادبی یا سیاسی اور نظریاتی معیار بنتے
ہیں تو اس معیار کے باقوں پہلا نقصان خود وہ اٹھاتا ہے جسے یہ معیار عزیز ہوتے ہیں
نوشہ کی پیمائش جریب سے نہیں کی جاتی۔ فتح محمد نایک قرۃ العین حیدر کا موازنہ، اگر
کوئی میل فکشن کے ن مشاہیر سے کرتے ہیں جن کی تخلیقیت و انشوری کا ایک مرتبہ آئینک
بھی رکھتی ہے تو شاید ایک ذہین و غرضہ باقہ آجاتا لیکن ان کا زاویہ نظر قرۃ العین
حیدر کے سلسلے میں تو خیر بسکے سے نہیں ہے اسی کے ساتھ ساتھ خود شاعر اقبال کی تعیین

قدر کے معاملے میں بھی کچھ زیادہ مفید نہیں ہو سکتا۔ اس زاویہ نظر کی سب سے مضحکہ اور عبرت ناک مثال بستی پر تبصرہ کرتے ہوئے مظفر علی ستید کا یہ سوال ہے کیا کبھی قرۃ العین حیدر نے جو کچھ بوسے کی میٹھ سے ہاتھی کی سونڈ پر منتقل ہو چکی ہیں، کبھی اپنے گج راج پر کوئی الزام لگایا ہے یا مضمون مشمولہ محراب، لاہور ۸۱ (۱۹۸۱ء) ظاہر ہے کہ ادیب کا کام نہ تو فرد جرم عاید کرنا ہے نہ عدلیہ کی ترجیحات کسی بھی انسانی صورت حال میں، اس کی حیثیت صرف ایک تماشائی کی نہیں ہوتی نہ ہی محتسب کی۔ اس صورت حال کی تفہیم کے عمل میں وہ مالاں اور سترت کی جن کیفیتوں سے گزر رہا ہے وہ جب تک اس کے پڑھنے والوں پر ایک کشف کی صورت وارد نہ ہوں، ان کا تخلیقی مفہوم اور تناظر مرتب ہی نہیں ہوتا۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں کسی بھی انسانی صورت حال کے تجزیے اور تعبیر کی جو سطح سب سے زیادہ نمایاں ہوئی ہے وہ نہ تو نظر باقی ہے نہ سیاسی نہ مذہبی نہ قومی۔ یہ سطح بنیادی طور پر انسانی ہے۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر کی ہر کہانی، ایک مخصوص معاشرتی حوالے کے باوجود عام انسانی تجربے کا مرقع بن جاتی ہے اور اپنی واقعاتی سطح کے ساتھ ساتھ اپنی علامتی اور استعاراتی سطح کی نشاندہی بھی کرتی ہے۔ اقبال کے شعور کا مرکزی نقطہ اور ان کا CONTROLLING VISION ان کا عقیدہ ہے۔ قرۃ العین حیدر کا VISION ایسے کسی دائرے کا پابند نہیں۔ اس کے طبعی مناسبات اگر ایک خاص قوم اور مسلک سے مربوط ہیں تو صرف اس لیے کہ قرۃ العین حیدر کو ایک فکشن نگار کی حیثیت سے ہر حال وقت اور مکان کے ایک معین حوالے سے کام لینا ہے۔ اس حوالے کے بغیر ان کے تجربے کو واقعاتی اور بانیہ سطح میسر ہی نہیں آ سکتی۔ مزید برآں یہ بات بھی یاد رکھنی چاہیے کہ قرۃ العین حیدر کی تخلیقیت اپنے بعد کی ”بے عقیدہ“ نسل کے لیے فیضان کا بوسہ حشر چمپنی تو اس کے کچھ واضح اسباب بھی تھے۔ قرۃ العین حیدر کا طرز احساس انسانی تجربات اور کوائف کی طرف ان کا رویہ ان کے اپنے رد عمل کی نوعیت، اقبال کے برعکس اپنے مخصوص تہذیبی اور فکری سیاق کے باوجود سیکولر و تہذیبی ہے۔ قرۃ العین حیدر جس فکری تہذیبی اور تہذیبی بے چارگی کا اظہار کرتی ہیں اسے فتح محمد ملک میں مسلمانوں کی تہذیبی تاریخی اور جذباتی معنویت کے آئینے میں دیکھتے ہیں اور اس حقیقت سے یکسر بے میانانہ غور جلاتے ہیں کہ کار تہاں دراز ہے کہ حوالے اگر مسلمانوں کی اجتماعی یادداشت سے عداوت رکھتے ہیں تو اس کی وجہ یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر تہذیبی کے ایک ممتاز مسلمان

خاندان کے فرد کی حیثیت سے آپ مہتی میں بیک مہتی کی پرچھائیاں دیکھ رہی تھیں کسی فرد کے تجربے اجتماع کے تجربے کی پہچان کا ذریعہ اسی وقت بنتے ہیں جب اس فرد کی اپنی ہستی ایک کائنات اصغر کی مثال ہو اور گرد و پیش کے مہتمموں کو جذب کرنے کی طاقت رکھتی ہو بصورت دیگر کار جہاں دراز ہے صرف ایک آپ مہتی کا بیان ہوتا اور قرۃ العین حیدر کی تاکید کے باوجود اس پر سوانحی نادل کی اصطلاح صادق نہ آتی۔ فتح محمد ملک اسے ایک ہی مانس میں اسلامیان ہند کہتے ہیں درتہ اجتماعی تاریخ کا آئینہ بھی کہتے ہیں اور اس کے فانی تناظر کا اعتراف بھی کرتے ہیں۔ بیک وقت یہ دونوں باتیں اسی صورت میں درست کہی جاسکتی ہیں جب قرۃ العین حیدر کی بصیرت کو عام انسانی تاریخ، تہذیب اور تجربے کی پروردہ بصیرت کے طور پر دیکھا جائے اور اسے نہ تو صرف مسلمانوں کے مسئلے اور قومی اور ملی تناظر سے جوڑا جائے، نہ قرۃ العین حیدر کے فکشن کی عام انسانی معنویت اور اس معنویت کے عالمی تناظر کو ایک ضمنی اور ثانوی واقعے کی حیثیت دی جائے۔ قرۃ العین حیدر کے عالم آشوب میدہا میں تامل ہے کہ ہندو آتی ہے کو بھی فتح محمد ملک نے اپنے زاویہ نظر کی اسی تنگی و تعصب کی وجہ سے "امت مرتوم کا مرثیہ" قرار دیا ہے اور آج کی دنیا کے مجموعی ماحول کی روشنی میں نہائے ہوئے اس انتہائی معنی خیز تخلیقی تجربے کو ایک محدود اور یک سطحی ذہنی مسئلے کا نقیب سمجھنے کی غلطی ہے۔

آج دنیا کے اسلام کو آ رہے ہیں جو کہ کسی کے عمل
میں نہیں ہیں یقیناً محکم کے ساتھ ساتھ رہے ہیں دنیا کے
میں ملے ہوئے خواتین کی کہ دنیا آج کے دل فکاہوں کا
قد رہے۔ آج وہ طالع اسلام نہیں کہہ سکتا، امت مرتوم کا
مرثیہ ہی کہہ سکتا رہے۔

(دستار شیر، ۱۹۸۰ء)

(۴)

قرۃ العین حیدر جب کہتی ہیں کہ۔ "پچھلے وقت آج سے منسلک ہے کوئی مسئلہ
کبھی منقطع نہیں ہوتا۔ ازل سے ابد تک وجود پیچیدہ اور مستقل ہے۔ ماضی کا ہر واقعہ ہم سے

بہت نزدیک ہے۔ تاریخ کی مجموعیت اور تسلسل اور معنویت کا جس قدر شدید احساس ہم
 محمد بن لوگوں کو ہے دنیا کی کسی اور قوم کو نہیں۔ "یا یہ کہ" بارہویں اور بیسویں صدی کے
 درمیان وقفہ ایک بل، ایک آن کا ہے (کار جہاں دراز ہے)۔ تو اس بیان سے تاریخ
 اور ماضی کی طرف مسلمانوں کے اجتماعی رویے سے زیادہ ہماری توجہ جس نکتے پر مرکوز ہونی
 چاہیے وہ خود قرۃ العین حیدر کا تصور زماں ہے۔ فیکشن لکھنے والا جن کرداروں کے واسطے
 کسی حقیقت کا انکشاف کرتا ہے ان میں سے کچھ کردار اس کی اپنی مہبتی کے ارتعاشات کی خبر
 بھی دیتے ہیں۔ جگ مہتی یا پانی مہتی اسی سطح پر آپ مہتی کا بدل مہتی ہے۔ لکھنے والا کسی
 اور کی شخصیت میں روپوش تو ہوتا ہے مگر اس طرح کہ اس کی شناخت کا کوئی نہ کوئی زاویہ
 پڑھنے والے پر روشن بھی رہتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے نزدیک وقت حادثات اور آفات
 کے الٹو کے سامنے بیٹھے ہوئے اس پر جہاں دیدہ کا نام ہے جس کی بصیرت کے دائرے
 میں اشیاء اور مظاہر بغیر کسی تفریق کے سمٹ آتے ہیں، جو نہ تماشے کو بخشتا ہے نہ تماشائی کو
 جس کی میزان ہ قوم، ہر علاقے، ہر تجربے کی تقویم کیساں ضابطوں کی بنیاد پر کرتی ہے جو
 اپنے محاسبے میں ایک انسانی تجربے کو دوسرے انسانی تجربے سے الگ نہیں کرتا، چنانچہ تاریخ
 کی مجموعیت اور تسلسل کا تصور اس کے نزدیک محض ایک قوم کی ترجیحات اور اس کی اپنی واردات
 کا تابع نہیں ہے۔ "یہ پر جہاں دیدہ" قرۃ العین کے یہاں ایک ناقابل تسخیر مظہر کی حیثیت رکھتا ہے
 اس کی پائیداری اور طاقت میں یقین قرۃ العین کے تصور کو اقبال کے تصور زماں سے الگ ادراک کے
 ایک انفرادی منطق کے طور پر سامنے لاتا ہے۔ یہ منطق مسلمانوں کے مجموعی تاریخی شعور کی محض بازشت
 نہیں ہے، یہی وجہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں تاریخ کی معنویت اور تسلسل کا جو احساس ملتا
 ہے اس کی جڑیں ان کی بالکل ابتدائی تحریروں میں بھی پویست ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے
 یہاں اس احساس کا بنیادی تاثر المیاتی ہے۔ چونکہ اس احساس کی حزن زدہ پہلی جنگ عظیم
 کے بعد سے اب تک کی مجموعی (عالمی) انسانی صورت حال کے آہنگ سے ایک فطری نقطہ
 رکھتی ہے، اس لیے قرۃ العین حیدر کا شعور ہمیں اقبال کی نسبت اپنے تجربے کے زیادہ
 قریب اور اپنی روحانی تہمت کے باوجود زیادہ حقیقت پسندانہ محسوس ہوتا ہے۔ اس لیے
 منظر میں یہ سمجھنا کہ "اقبال کے بعد ہمارا حافظہ کمزور ہوتے ہوئے معدوم ہو چکا تھا کہ بعد
 ایک مدت کے قرۃ العین حیدر ہمارا اجتماعی حافظہ بن کر نمودار ہو گیا اور پتہ چلا کہ ہماری

تہذیب میں فوق الفطرت کی ترویج ہے۔ ماورائے تحقیقت تحقیقت کا بتزول نیکاک ہے۔ (فتح محمد ملک: قرۃ العین اپنی تلاش میں) قرۃ العین حیدر کی تحریروں پر محیط وقت کے تصور کی غلط تعبیر ہی نہیں قرۃ العین حیدر کے ساتھ ایک لہاک نا انصافی بھی ہے۔ اس تعبیر کو درست مان لیا جائے تو پھر قرۃ العین حیدر کے فکشن کے پورا رول ہی سمٹ جائے اور اُدو فکشن کی روایت میں قرۃ العین حیدر کے رول کی معنویت بالخصوص نئے فکشن کے تناظر میں شکوک بڑھتی ہے۔ اقبال اپنی فکری عظمت کے باوجود اپنے بعد کی روایت کے سیاق میں اپنی معنویت کا تو تحفظ نہ کر سکے تو صرف اس لیے کہ اقبال کے بعد کی روایت اور اقبال کی اپنی روایت کی WAVE LENGTHS ایک نہیں تھیں۔ اقبال کا تصور زمان اپنی رفعت کے باوجود وقت کے اس کٹھرے (TIME BARRIER) کو توڑ نہیں سکا جس کا تئیدی ہمارا اپنا عہد اور ہماری اپنی اجتماعی صورت حال ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یاں جیسا کہ پہلے ہی عرض کیا جا چکا ہے اس عہد اور اس سے منسلک صورت حال کی آگہی ان کی بالکل ابتدائی کہانیوں میں بھی موجود ہے:

رہدگی صہیب رہے — ہنیت تاک، خوفناک اور اکائی
 ہرئی زندگی اپنے آپ سے الگ لگی رہے۔ —

(حیات کا زمانہ ٹھہرا تھا)

ہمارے ہر وقت پرانے زمانہ میں چلے ہیں، اور اس
 کہ گھنٹے ہمارے سچے سچے خار رہے ہیں۔ ہماری زندگی کو
 جڑ رہے کتر رہے ہیں۔ —

(رکیشن لائن)

آپ رہنے کے باخاک کا رزار حیات میں گھٹان کا رن پڑا
 رہے۔ اس گھٹان میں وہ کم ہیں کٹر گئے، زندگی، انسانیت
 کو کہ اس میں سیرت کا کریم باقی رہیں رہے۔ —

(رفو لوگرافر)

یہ اقتباسات انسانی صورت حال کے میں جس نوع کے تاثر سے بوجھل ہیں اس

کی مثالیں قرۃ العین حیدر کے یہاں جا بجا بکھری ٹپکی میں۔ ایک خاموش حزن کی یہ گونجتی ہوئی کیفیت، یہ داخلی حقیقت پسندی، افسیاء اور اشخاص کے باطن میں تھپی ہوئی انہدام اور اتیری کی یہ فضا وقت کو جبریت اور اس "پیر تہاں دیدہ" کے سامنے اضطراب اور اندیشوں سے بکھری ہوئی ہماری دنیا کی یہ بے دست و پائی، حسیت میں تمام مرد و جدہ ایقانات اور مسلمات کی طرف سے ایک مستقل بے اعتباری کا یہ رویہ قرۃ العین حیدر سے پہلے ہمیں اردو فکشن میں کہیں اور نہیں ملتا۔ کم سے کم اردو فکشن کی حد تک قرۃ العین حیدر کے ان اوصاف کو اس عالم گیر خرابے (WASTE LAND) کی بازگشت سے تعبیر کر سکتے ہیں جس کا منظر یہ پہلی جنگ عظیم کے بعد نئی دنیا کی تعمیر میں مضمر ویرانی "نئے" (ایلیٹ کے واسطے سے) ترتیب دیا تھا۔ اسی سطح پر قرۃ العین حیدر کی حسیت اپنی مخصوص تہذیبی شناخت کے ساتھ ساتھ اردو فکشن کو ایک نئے اور بین الاقوامی تناظر سے متعارف کرانے کا وسیلہ بھی بن جاتی ہے۔ ان کا تاریخی شعور مشرق و مغرب کی تمام بڑی تہذیبوں پوری انسانیت کے ماضی و حال کی سگرزشت کا آئینہ دکھائی دیتا ہے۔

میرا خیال ہے کہ شروع سے اب تک قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں وقت کے اسی تصور انسانی صورت حال کی طرف اسی زاویہ نظر، انسانی مقدرت اور کائنات میں انسانی وجود کی حیثیت سے متعلق اسی فکری رویے کا سلسل موجود ہے۔ اسی لیے میں یہ بھی محسوس کرتا ہوں کہ قرۃ العین حیدر کے احساس و اظہار کا اسلوب بہ ظاہر رومانی ہوئے ہوئے بھی مخالف رومانی ہے۔ مزید برآں وہ تاریخ کو اپنا حوالہ تو نباتی ہیں لیکن فکشن کے حدود مادی حقیقت سے اس کی وابستگی اور فکشن کی واقعاتی اساس کے باوجود ان کی تحریروں میں نہ تو وقت کے کسی معین منطق کی قیدی بنتی ہیں نہ مقام کل ان تحریروں کی وساطت سے جاری رسانی جن صد امتوں تک ہوتی ہے ان کی تاریخ اور جغرافیہ اپنے واضح شناس نامے کے باوجود کسی ایک علاقے یا کسی ایک تہذیبی اور معاشرتی وارڈا میں محصور نہیں ہے۔

(۵)

گردش رنگ تپن کے مطالعے میں قرۃ العین حیدر کی حیثیت اور بصیرت سے اس پس منظر کا بیان یوں ضروری تھا کہ : —

○ ایک تو قرۃ العین حیدر کے تخلیق سفر میں مدارج کی تبدیلی

کے اوجہ حسیث اور بصیرت کے تسلسل کی دور کے ہیں
ٹوٹی نہیں۔

○ دوسرے یہ کہ قرۃ العین کے تاریخی شعور اور لامعور کے بارے میں یہ
سمجھا کہ اس کا رشتہ صرف مسلمانوں کی اجتماعی یادداشت سے بڑھ کر تاسر
خلاف واقعہ ہے۔

○ تیسرے یہ کہ قرۃ العین خیدر بن جرمنی قبیلہ کی سقید بن
کی ابتدا اسی شعروں سے ہر آمد کی جادوئی قالی مفرستہ اور اس
کے نعل آگ کا دریا کے حوالے سے ویدانت یا آگ کا پھل یا ہندو
تہذیب، ہندو طرزِ احساس اور ہندو اسلوبِ خیانت میں
قرۃ العین خیدر کے معروضہ یقین کی بنیاد پر لکھی جاتی
رہی وہ بے سیاد مکتبہ بنی رہے

○ چوتھے یہ کہ حیرتِ طرح قرۃ العین خیدر پر متذکرہ منفی
تسقید کا کوئی جواز نہیں بلکہ اسی طرح کا یہ جہان دہا رہے
کی شاعت کے بعد سے (خاص طور پر پاکستان کے) اردو
نقادوں کے ایک حلقے کی بنیاد سے ان کی تذنیبی اور
پسندنگی کے اسباب بھی منہمک نظر آتے ہیں۔ یہ اسباب
قرۃ العین خیدر کے تخلیقی مزاج سے زیادہ دراصل ان نقادوں
کے حواس پر مسلط ایک آسیت (OBSESSION) کی بتاندہی کو دیتے ہیں۔

○ پانچویں یہ کہ اپنی جڑوں کی تلاش کے جس مسئلے سے متذکرہ
نالا قبیلہ کے نقادوں کا واسطہ ہے، وہ قرۃ العین خیدر کا
مسئلہ نہیں ہے، بلکہ اُن کے مجموعی نظامِ فکر میں اس مسئلے
کی کوئی نئی معنویت متعین کی جاسکتی ہے۔

ان باتوں کے علاوہ، یہ امور بھی ذہن میں رکھنے چاہئیں کہ قرۃ العین خیدر کی حسیثیت
کا بنیاد کی سرکار "کھوئے ہوؤں کی جستجو" نہیں ہے بلکہ وقت کے خاموش سیلاب کی زد
میں انسانی صورت حال کی فنی بگڑتی صورتوں کے مفہوم کی آری اور ابدی جستجو ہے اور
قرۃ العین خیدر پر یہ بہت تو شاید ان کا سخت ترین نقاد بھی قائم نہیں کر سکتا کہ قرۃ العین خیدر

تاریخ کے عمل کو اپنی حقیقت کا محور سمجھتی ہے۔ تاریخیت زیادہ قرۃ العین کا سرکہ مانوق آثار یانسی تاریخیت (NEO HISTORICISM) کے ان تصورات سے ملے جن سے ہماری شناسائی بیسویں صدی میں حقیقت کے نئے تصور اور اقدار اور اقیان کی تسکست سے گزرب رکھنا شروع کے واسطے سے ہوئی۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر کے بارے میں اس تاثر کو بھی میں محض جذباتیت کی پروردہ فکر کی سازش سے تعبیر کرتا ہوں کہ۔ "بعد ایک مدت کے قرۃ العین حیدر ہمارا اجتماعی حافظہ بن کر نمودار ہوئیں اور تپہ چلا کہ ہمارا کس تہذیب میں مانوق الفطرت کی توسیع ہے۔ ماورائے حقیقت حقیقت کا جزو لاینفک ہے۔" (منتخب مقالہ : قرۃ العین اپنی تلاش میں) یہاں پلٹ کر پوچھا جاسکتا ہے کہ بھلا دنیا کی کس تہذیب میں ایسا نہیں ہے؟ اب تو سائنسی فکر سے بھی انیسویں صدی کے تصویر عقلیت کی بخشی ہوئی امریت اور بے حد حساب خوش گمانی غارت ہو چکی ہے اور مادے سے روح کے تعلق کی ایک نیا شعور ہمارے سامنے ہے۔ قرۃ العین حیدر کے لیے تاریخ : تو اسطورہ ہے، انسان کی تکرار اور کامرانی کا بیان ہے۔ انسان کو وہ ایک تجربہ، ایک قیاس یا امتحان کے ایک وسیلے کی شکل میں نہیں دیکھتیں۔ ایک زندہ منظر اور تجربے کی طرح اس کا درک کرتی ہیں۔ چونکہ یہ منظر وقت اور تاریخ کی اندھی طاقت کے مقابلے میں ہر میت کی ایک مستقل کیفیت سے دوچار رہا ہے اس لیے قرۃ العین حیدر ذہنی بنیادوں پر وقت کی تقسیم کے تصور کو غلط سمجھتی ہیں۔ "ہر واقعہ اور ہر حادثہ موجود ہے۔ ہم حال میں زندہ ہیں مگر ماضی میں اسی شدت کے ساتھ شامل ہیں۔ ہر زمانے میں ہم شریک رہے ہیں بات مابعد الطبیعیات کی طرف چلی جائے گی" (کار جہاں دراز ہے) اسی طرح سیتا بہن میں قرۃ العین حیدر کا یہ جملہ "دن اور رات کا حساب رکھنے کی غلطی کبھی نہ کرنا۔۔۔ وقت کا حساب کون لگا سکا ہے"۔ محض انسان کی پسائی اور مجبوری کا اعتراف نہیں، فنا اور رواں کے تمام مظاہر پر محیط وقت کے نامختتم سلسلے کا بیان بھی ہے۔ یاس پرس نے کہا تھا کہ زندگی اور عالم کی وحدت کے ایک سیدھے سادے تصور میں یقین کے سبب۔ ماضی کا انسان جن حالات میں اپنے شب و روز بسر کرتا تھا۔ ان میں حقیقت زخماں پوش تھی یعنی یہ کہ حقیقت کی صرف قیاسی صورتوں تک رسائی ممکن نہ تھی۔ مکان یعنی کیونکہ منظم قدروں اور عقیدوں نے اسے ایک خاص زاویہ سے حقیقت

کو دیکھنا سکھایا تھا اس کے برعکس ہمارے عہد کا انسان حقیقت کو اس شکل میں پہچانتا ہے جیسی کہ وہ انسانی تجربے کے مطابق ٹھہرتی ہے۔ پکا سونے غلط نہیں کہا تھا کہ ”میں وہ کچھ نہیں کرتا جیسا کچھ مجھے نظر آتا ہے، بلکہ وہ کچھ نہیں کرتا ہوں جو میں جانتا ہوں۔“ گویا کہ کائنات کے تمام مظاہر بشمول انسانی ہستی کے ایک ساتھ حقیقت کی دو پر میں رکھتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر کی بصیرت اپنی ریت (تاریخ، واقعے) کو پھرتی ہوئی، دوسری ریت (ماتوق التاریخ اور مادرائے واقعہ) تک جاتی ہے۔ اس طرح ان کی حسیت فطرت، اور ماتوق الفطرت، حقیقت اور مادرائے حقیقت کے مابین ایک پل تعمیر کرتی ہے اور اسی لیے لکھنا ان کے لیے ایک مابعد الطبیعیاتی سرگرمی بن جاتا ہے۔

(۶)

مجھے آگ کا دریا سے گردش رنگ چمن تک قرۃ العین حیدر کے مناظر — (PERSPECTIVE) میں ایک سی ہمہ گیری وسعت اور نگاہی خود مختاری کے نشانات ملتے ہیں۔ اسی لیے یہ احساس بھی ہوتا ہے کہ قرۃ العین حیدر کے یہاں سارا نقشہ تبدیل سے زیادہ ایک سلسلہ کا ہے۔ یہ سلسلہ قرۃ العین حیدر کی حسیت کے آزادانہ سفر، ان کے دانشورانہ تخلیقی رویے کی غیر مشروطیت کا اشاریہ بھی ہے۔ آزادی اور غیر مشروطیت کے عناصر قرۃ العین حیدر کی تحریروں میں ابتدا سے موجود تھے۔ پانچویں پیمائیت ادیب ان کی شخصیت میں وقت کے ارتقاء کے کسی ایسی بہت کا امتداد نہیں کیا جو ایس شخصیت کے ماضی میں اپنی بنیادیں نہ رکھتی ہو۔ قرۃ العین حیدر کے ادبی مزاج میں احکام اور استواری کے آثار ان کی بالکل ابتدائی تحریروں میں بھی موجود تھے۔ یہ ضرور ہے کہ ان آثار کی بنیاد پر پختگی کا سب سے موثر منظر یہ آگ کا دریا کی وساطت سے سامنے آیا۔ انظر کی بیساری اور فکر کا جوتون قرۃ العین حیدر کے یہاں آگ کا دریا میں ملتا ہے، بعد کی کہ نہیں اور ناولوں میں اس کے طبعی حوالے تبدیل ہو گئے، مگر یہ حوالے بدلے ہیں۔ یہاں اپنے تخلیقی تھاقصوں کے مطابق بدلے ہیں۔ سیٹا ہرن، چائے کے باغ دلربا، انکس جنم مو ہے بنیا، کیجیو، آخر شب کے ہم سفر، کار جہاں دراز ہے، ان سب کے منظر نامے آگ آگ میں سروروں کے تہذیبی، فکری، معاشی،

نفسانی، سماجی اور جذباتی منطق مختلف ہیں۔ ان سے وابستہ واقعات کے ڈھانچے مختلف ہیں۔ ان کے تصورات کی اندرونی جہت ظاہر ہے کہ ایک سی نہیں۔ لیکن قرۃ العین حیدر کی بصیرت کے بنیادی عناصر اور ان کی حسیت کا مخصوص کردار۔ ایک تحت اللفظی ارتعاش۔ ایک مخفی رو کی طرح۔ ان تمام کہانیوں میں رواں دواں ہے۔ قرۃ العین حیدر کی باتنی اور بیرونی کائنات میں وقت کے ساتھ ساتھ اظہار کی پجیرہ کاری۔ احساس کی دبازت اور فکر کی گہرائی بڑھتی گئی ہے لیکن ان کی حسیت نے اپنی تخلیقی سرگرمی کی ابتدا کے ساتھ جس محور پر اپنا طواف شروع کیا تھا، وہ جوں کا توں یہ قرار ہے۔ قرۃ العین حیدر کی حسیت نے نہ تو اس محور سے الگ کسی اور محور کی جستجو کی ہے، نہ ہی اس حسیت نے کسی نئے فلسفے یا نظریہ یا عقیدے کے سامنے سپردِ دلی ہے۔ عجیب بات یہ ہے کہ نئے افسانے کی بنیاد گزار کی کے باوجود قرۃ العین حیدر کا اسلوب، اپنے بعد آنے والے نگاروں کے لیے بالعموم ناقابلِ تقلید و تسبیح ثابت ہوا۔ قرۃ العین حیدر کی حسیت پر ان کی انفرادیت کی تہ اتنی واضح ہے کہ کسی دوسرے لکھنے والے کے لیے اس حسیت کو اختیار کرنے کا مطلب قرۃ العین حیدر کے طرزِ احساس، طرزِ اظہار اور طرزِ فکر کی انفرادیت میں اپنے آپ کو کھود دینا ہے۔ اس قسم کی اٹھ دھڑکوششیں جو بار آور نہیں ہوں تو اس لیے کہ قرۃ العین حیدر کی نفوذیت کے مطالبات صرف لسانی اور اسلوبیاتی نہیں تھے۔ مزید برآں قرۃ العین حیدر کے افسانوں اور ناولوں میں لسانی اظہار اور اسلوب کا جو تنوع ملتا ہے، اس کی مثال قرۃ العین حیدر سے پہلے اور بعد کے لکشن میں نامید ہے۔ دراصل قرۃ العین حیدر ایک معینہ اسلوب کی بجائے کی بجائے ہر ایک وقت مختلف اسامیہ کی ترجمان ہیں۔ مختلف اسامیہ کی ترجمانی سب سے زیادہ معنی خیز ہے۔ اس کے کارِ جہاں دراز ہے جس ہوئی ہے۔ اس ترجمانی کے وسائل اور اجزاء کی شناخت کے لیے زبان و بیان کے علاوہ انسانی صورت حال اور تجربوں کے ادراک میں ایک بین العلومی زاویہ نظر کو بھی سمجھنا ہوتا ہے۔ یہ زاویہ نظر قرۃ العین حیدر کے فلسفے نفسیات، تہذیب اور تاریخ، علم کی کسی ایک مملکت اور اس کے قوانین کا وسیع بننے نہیں دیتا۔ قرۃ العین حیدر کے ساتھ احساس میں قدم رکھتے ہیں۔ ان تمام علوم کی مابین تبدیل ہو جاتی ہے۔ مختلف المذہبوں کے تیار شدہ کتاب مکمل کی صورت یہ علوم قرۃ العین حیدر کی حسیت اور بصیرت کو ایک ایسی الگو میں درپخت و فراہم کرتے ہیں

جو صرف لسانی یا صرف اسلوبیاتی یا صرف فکری تجزیے کی گرفت میں نہیں آتی۔ یہ بنیاد اپنی مخصوص اندرونی طاقت اور انرجی کے باوجود ایک طرح کی سیال کیفیت رکھتی ہے۔ اسی لیے قرۃ العین حیدر کا موازنہ کسی بھی نظریاتی یا مذہبی یا سیاسی طور پر بندوبست سے کرنا دو مختلف متوازی لکیروں میں اشتراک اور اتصال کی تلاش کرنا ہے۔ گردش رنگ چمن میں قرۃ العین حیدر کی حسیت کا اپنا بہیم مقصود ہے۔ طور بھی روایتی تصوف کے آداب سے کوئی تعلق نہیں رکھتا۔ قرۃ العین حیدر نے اس عنصر سے اپنے حاضر کی تعبیر میں بدل ہے۔ یہ عنصر نہ تو ماضی کے کسی آسیب کی صورت سامنے آیا ہے نہ ہی کسی مسئلہ قدیم میں یقین کے طور پر اس مسئلہ بنیاد میلان کو بھی قرۃ العین حیدر کی حسیت کے اسی بنیادی شناس نامے کے سیاق میں دیکھتا ہوں جس کی جانب اشارہ قرۃ العین حیدر نے یہ دیکھتے ہوئے کیا تھا کہ "لکھنا ایک مایہ اطبیعیاتی فعل ہے جیسے صحن پر بارش ہو رہی ہو۔"

اسی طرح، قرۃ العین حیدر کی مافوق التاریخیت (META-HISTORICISM) بھی ایک مافوق ردی انجام دیتی ہے۔ ایک نو فکری سطح پر، دو سے چھاسیاتی سطح پر، ممکن سمجھ پڑے مافوق التاریخیت کا رول یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی حسیت محض واقعات آثار اور مشاہدات پر تکیہ نہیں کرتی، صرف منطوق اور دلیں میں گرفتار نہیں ہوتی، صرف حسیت کی علامی کو اپنا شعار نہیں بناتی۔ زندگی کی تجربہ گاہوں اور کتابوں میں یہ حسیت وہ کچھ بھی دیکھتی سنتی ہوتی، اور پڑھتی ہے جو کتابوں میں تحریر یا درن تجربہ گاہوں میں موجود نہیں ہے۔ جہاں ترقی مسیح پر مافوق تاریخ کا رول یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر کی حسیت تاریخ میں رستہ بنائے بھی اس سے آزادی کا ایک راستہ ڈھونڈ نکالتی ہے۔ ماضی کو حال بناتی ہے۔ اور ماضی کے بیان میں اپنے ارد گرد پیش کے واقعات سے ایک فاصلہ میں پیدا کر لیتی ہے۔ یہی وجہ ہے گردش رنگ چمن میں واقعات کی اساس ماضی ہو یا حال قرۃ العین اس اساس کو یکساں کافی کے طور پر دیکھتی ہیں اس کے سترے سترے نہیں کرتیں۔

④

آگ کا دیا اور کار جہاں دراز ہے۔ دونوں کے مقابلے میں گردش رنگ چمن تاریخ کے بوجھ سے زباجہ آزاد ہے۔ مجموعہ اور معینہ واقعات کا دیا اس ناول میں آؤں ذکر

دونوں ناولوں کی نسبت خاصا کم محسوس ہوتا ہے۔ اس سے یہ غلط فہمی نہیں ہونی چاہیے کہ قرۃ العین کی بصیرت کے منطقیے میں اچانک کوئی تغیر پیدا ہو گیا ہے۔ ایسی کوئی بات نہیں ہوئی، پھر بھی گردشِ رنگِ چین کی نیم دستاویزیت کے باوجود اس میں کہانی پن کی فضا جیسا زیادہ مرتب دکھائی دیتی ہے تو اس لیے کہ گردشِ رنگِ چین کا اسٹرکچر قرۃ العین تیسرے کچھلے تمام ناولوں سے زیادہ مضبوط ہے۔ گردشِ رنگِ چین کا کینوس آگ کا دریا کے مقابلے میں زمانی اعتبار سے مختصر ہے لیکن کرداروں کی کثرت، مقامات کی رنگارنگی اور تجربات کے تنوع کے باوجود اس ناول کی رینج، پورل سے زیادہ کسی مٹی اچھڑا گمان ہوتا ہے۔ تاہم یہ بات یاد رکھنی چاہیے کہ آگ کا دریا کی طرح گردشِ رنگِ چین کا پلن بھی فکری نوعیت مندی کا آئینہ رکھنے کے، وہی وہیں اگر مقابلتا سمجھا ہوا دکھائی دیتا ہے تو صرف اس وجہ سے کہ قرۃ العین حیدر نے سات سو پانچویں کی اس کتاب میں تفصیلات سے زیادہ کام اشاروں سے لیا ہے۔ اس سے ایک توفیق یہ ہے کہ تیسرے کچھلے پہلے ناول بہ موزنی ہے۔ دوسرے کہ اس ناول میں عمل کا عنصر کی لمبی پیمائش قرۃ العین حیدر نے اس طرح قابو پا لی ہے کہ مسٹر عندلیب بگ (جو ناول کا مرکزی کردار ہونے کے ساتھ ساتھ ناول کی بنیاد بن کر انہماک کی سیئت بھی رکھتی ہیں۔ یہاں مسٹر عندلیب، بگ کے نام اور ناول کے عنوان میں مناسبت بھی توجہ طلب ہے) نے بیانیہ میں ہمیں ایک ساتھ کسی زمانے میں متحرک نظر آتے ہیں۔ مسٹر عندلیب بگ کا کردار قرۃ العین کی وضاحت کے مطابق آٹھ فری ہے لیکن اس بید کی شہزادی طرح وہ کچھ ہے جو کہ قصوں کی کڑیاں ملاتے وقت، غیر حقیقی واقعات، وافر اور بھی تاریخی اعتبار سے جلتے پھاتے واقعات کی سڑیوں میں اس طرح سپردی جاتی ہیں کہ حقیقی اور غیر حقیقی کا فرق مستحیاتا ہے۔ آخر کو سکرے اپنی آپ مٹی میں اپنے جہنم دن کے اخبارات کی نمایاں سہیوں اور خبروں کی یاد دہانی کے ساتھ اپنا احوال شروع کیا تھا۔ چنانچہ اس کی آپ مٹی اپنے بیان کی ابتداء کے ساتھ ہی جاک مٹی کا حصہ بن جاتی ہے۔ اسی طرح مسٹر عندلیب بگ بھی اپنی زندگی کے مختلف ادوار سے پردہ اٹھاتے وقت، ان ادوار کے تاریخی پس منظر و پیش منظر اور جانب اشارے بھی کرتی جاتی ہیں۔ اور چونکہ قرۃ العین تیسرے کچھلے کی نسبت میں ایک موضوع ہی نہیں ایک معروض DEJECT اور اس طرح ایک کردار کی نسبت

بھی رکھتا ہے۔ اس لیے مندرغندسیب بیک اس ناول میں معروفیات و احساسات اور حقائق و واقعات کو ایک دوسرے میں ختم کرتے کا ذریعہ بھی بنی ہیں۔ ان کا کردار ایک نہایت EXISTENTIAL کردار ہونے کے باوجود ناول میں کیٹ سیلے کی صورت میا ابراہیم۔ قرۃ العین نے اس وسیلے سے دوسرے کرداروں کو متعارف و رابطہ میں مربوط کرنے کے علاوہ اجتماعی حالات اور کوائف کے ایک مبصر کا کام بھی لیا ہے اس سلسلے میں یہ حقیقت بہت معنی خیز ہے کہ مندرغندسیب بیک اپنی بیٹی عنبر سے کے مقابلے میں فکر کی بلندی پر زیادہ توجہ دینا شروع ہوئی ہیں۔ عنبر عقلیت کے عملوں کی نمائندہ ہے۔ غندسیب بیک غفلت کے نازک اور حد سے بڑھے ہوئے اعتماد کی۔ گویا کہ ماضی (غندسیب بیک) ماضی ہوتے ہوئے بھی اپنی حاضرت (PRESENTNESS) پر مصر ہے، ہر چند کہ حال (عنبر) یہ بتاتا ہے کہ اس میں اپنے آپ کو برقرار رکھنے کی سکت اب ختم ہوتی جاتی ہے۔ ان بیٹی کے یہ سردار تاریخ کے پورے عمل کی ترجمانی کرتے ہیں اور قدیم و جدید کی آویزش میں انہوں کی اسٹ پیسز کے رائج ایک سٹیز (IRONIC) تاثر بھی ابھارتے ہیں۔

۸

یہ صورت حال قرۃ العین حیدر نے گردش رنگ چین کی مجموعی ہیئت میں بھی قائم رکھی ہے۔ ناول کے اسٹیز کی مضبوطی اور واقعات کی ترتیب و تسلسل ناول کے فارم کی تدبیر کی تسلسل سے تاریکی تشکیل میں مانع نہیں ہوتے۔ یہ فارم ایک بڑے دائرے کا ہے جس میں کسی اور دائرے کو بھونے ہیں۔ یہ دائرے قسطنطنیہ کے مسابق پھیلنے اور سکھنے رہنے ہیں۔ ان کا ارتقا سیاحی لکیر میں نہیں ہوتا۔ جیسا کہ پہلے ہی ذکر کیا چکے ہیں قرۃ العین حیدر حقیقی زندگی کے خواہوں سے فرضی واقعات میں سچائی کی جہت شامل کر لی جاتی ہیں۔ اس طرح کہ تاریخی (حقیقی اور تخیلی یا فرضی) (غیر حقیقی) کا فرق باقی نہیں رہ جاتا۔ حقیقتاً شخصی اور تخیلی واردات بھی تاریخی واقعے اور قابل تصدیق (VERIFIABLE) حقیقتوں سے اپنے معنوی ربط کے باعث ایک توڑ پھوٹنے والے کو فوراً اعتماد میں لے سکتی ہے، دوسرے یہ کہ شخصی ہوتے ہوئے بھی اجتماعی تجربہ بن جاتی ہے۔ ناول کے کردار دھیرے دھیرے یوں نکلتے ہیں جیسے اسرار کی کسی وادی پر چھائی ہوئی دھند چھپٹ رہی ہو۔ ہر کردار

وقت کے جبر کا سکرا اور وقت کے احکامات کا پابند ہے لیکن جب قحط کے ارتقا کے ساتھ کرداروں کی اپنی گریں کھلتی ہیں تو یہ محسوس ہوتا ہے کہ ان کرداروں کی اپنی ہستی میں گزرے اور گزرتے ہوئے وقت کا ایک پورا سلسلہ بھی چھپا ہوا ہے۔ وقت سے ان کرداروں کی پیمائش ہوتی ہے۔ ان کرداروں سے وقت کے عمل اور تحریک کی مسر عندلیب بلیک کی پٹاری جس میں ان کے بچپن کی گزریاں رکھی ہوئی ہیں۔ وقت کے جبر کی ایک طاقت و علامت کے طور پر سامنے آتی ہے۔ یہ جبر اپنی منتخب زندگی گزارتے ہوئے افراد کو بھی کٹھ پتلیوں کی صورت پر مائل ہے۔ عندلیب بانو کہتی ہیں :

زندگی کی گاڑی اندھا دھند، ٹریک نہ دیتی دھڑک دیتی
اس کا انجن ڈرائیور نہیں سمجھتا، اندھا دھند دھڑک دیتی

نام نہتے انال ہر جگہ ہیں لوگ بولتے بولتے ٹھٹھک رگڑے۔
کنم آرکنم دس ہزار سال میرے تو باقا غدا اور متواتر لوہے کا روہ
ہیں۔ اسی لیے وہ شخص جو گدا خانہ کے سرفروش کو ارٹھ میں زندہ رکھ
دیتا ہے، کیا بیچارہ ہے وہ کتنا محفوط ہے
اور زنجیروں سے بندھا پیکا بیٹھا وہ شخص کہتا ہے :

مجھے اپنی خدا کا تہ نہا سوز، تاراپور اور سداساتھ سناتوں
کو غدار، ہلکی دھڑکی میں موسیقی کی سامانوں کی دھڑکی کی دھڑکی
زندہ ہوں۔ میرا ایک دھڑکی کی کمپنیا ہیو۔ لی کی طرح کب سوراخ
میں دھنسا ہوں۔ جب اس سوراخ بڑا ہوگی اور ٹیلی سٹاتی دھڑکی تو
سراسر وحشت ہو کر جن کی طرح سوز اور دھڑکا تا ہوں۔

پوری طرح صاف ہاتھ کون کرتا ہے۔ سوار کے پاگلوں کے؟
اور غنیمت کہتی ہے (شہوار اور نگار خانم سے)
ہر ماگ نہانی مصیبت سے ڈرتا ہے۔ کوئی آزاد نہیں
کوئی مختار نہیں۔

سازا معاخذہ اندھا دھند دھند، یا سون پرف بہتی موسیقی کے اس
مرد بہ آکٹ ددور سے اجارت چاہتی ہوں اللہ ملی۔

سچ تو یہ ہے کہ وہ کام افراد جو اس ناول کے کردار بنے، اور وہ انجانے لوگ جو ان افراد
کے تجربہ میں آئے۔ نواب قاطع عرف نواب بیگم، فلو مینا، دنوار عرف ججن بی، ہرود،
نکار خانم اور شہوار خانم، نور ماڈریک عرف نور ماہ خانم، ڈاکٹر منصور کا شخری، راجہ
دلشاد علی خاں، کنور سینڈی اور نورمن ڈریک سے لے کر گنام نواب صاحب تک،
یانیوں پر بہتی ہوئی موسیقی کے مختلف سروں سے جڑے ہوئے ہیں۔ وقت کے اسٹیج پر یہ
کردار اپنے وجود کا فرض چھاتے ہیں اور جلد یا بہ دیر رخصت ہو جاتے ہیں۔ قرۃ العین
حمید نے ان کرداروں کے بیان میں گزشتہ (ماضی) اور موجود (حال) کے منطوقوں
کو سی آپس میں خلط ملط نہیں کیا، ان میں سے بعض کرداروں کی قومیتیں اور نسلیں بھی
خلط ملط ہو جاتی ہیں۔ اور قرۃ العین حمید نے اس سلسلے میں بیان کی جس حکمت عملی سے
کام لیا ہے، وہ ان کے پچھلے تمام ناولوں کے مقابلے میں کہیں زیادہ مدلل، درنظم
ہے۔ (شعور کی جس رو کا ذکر مکتبی نقاد آگ کا دریا کے سباق میں کرتے ہیں قرۃ العین
حمید اس کے مضمرات سے باخبر ہیں لیکن اس سے نہ تو انھوں نے آگ کا دریا میں
کام لیا ہے نہ گردش رنگ چمن میں) (وقت یا عمل کے مختلف منطوقوں کو آپس
میں گٹھن کر کے، بالواسطہ طور پر وہ اس امر کی نشاندہی کرتی ہیں کہ ہر انسانی تجربہ اس کے
زمانی اور معاشرتی مناسبات سے کچھ بھی ہوں، اپنی معنویت کا تعین کسی مخصوص زمانے یا
معاشرے، یا قومی اور نسلی رابطے سے پس منظر میں نہیں کرتا۔ یہ معنویت متعین ہوتی ہے کرداروں
کی بنیادیں انسانیت کے تناظر میں۔ اسی لیے قرۃ العین حمید کیساں تخلیقی انہماک اور کشادہ
نظری کے ساتھ ہر کردار کی صورت گیری کرتی ہیں۔ ان کرداروں کی قومیت، نسل، عقیدہ
تہذیبی اور معاشرتی رشتے ان کی طرف قرۃ العین حمید کی توجہ میں کمی یا بیشی کا سبب
نہیں بنتے۔ ایک معاشرہ نقاد یا خیال درست نہیں کہ قرۃ العین حمید اپنے کرداروں کی
تشکیلات کے معنی میں لپکتی ہیں۔ یہ خیال مجھے یوں بھی غلط معلوم ہوتا ہے کہ قرۃ العین حمید
کی بیشتر کہانیوں و ناولوں کے مرکزی خیال اور فضائیں انسانی کا ذریعہ واقعات
سے زیادہ ان کے کردار بنے ہیں۔ یہ کردار اپنی ذہنی زندگی اپنے احساسات کے واسطے

سے خود کو منکشف کرتے ہیں۔ ہمیں یہ نہ بھوننا چاہیے کہ ایک تو کردار کی تعمیری کو فکشن نگاری کے کسی اعلامیہ تک رسائی کا واحد وسیلہ سمجھ لیں درست نہیں۔ پھر کردار و منہج کرنا اور فریجیر بنانا ایک سے کام نہیں ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں کردار اپنی ایک مخصوص کائنات رکھتا ہے۔ اس کی شناخت کے لیے ہم حواس کی ایک نئی دنیا میں سفر کرتے ہیں۔ مزید برآں قرۃ العین حیدر کے کرداروں میں کیفیات (MOODS) اور معاشرتی رویوں میں

(NORMS) جو نوع ملتا ہے۔ اس سے یہ حقیقت بھی روشن ہوتی ہے کہ قرۃ العین حیدر موجودہ انسانی صورت حال کے سیاق میں بھی بیک وقت تمام بڑی تہذیبوں کے ادراک و اظہار پر قادر ہیں۔ افراد کا مطالعہ ایک لحاظ سے مختلف النوع معاشروں اور تہذیبوں کا مطالعہ بھی ہے۔ انسان کے وجود اور اس کی تاریخ سے وابستہ حقیقتیں ہیں بعض اوقات ایک دوسرے جتنی الگ دکھائی دیتی ہیں و اتفاقاً اتنی الگ نہیں ہوتیں۔ چنانچہ معاشرتی اور ذہنی طبیعی سیاق و سباق میں رد و بدل کے باوجود اگر کچھ کردار ایک دوسرے کی نفل دکھائی دیتے ہیں تو صرف اس وجہ سے کہ ان کے عمل اور ان کے ارتقا میں مضمر تجاہیلات ایک ہیں۔ وقت یا مکانی لائحہ عمل کی تبدیلی سے یہ تجاہیلات بدل نہیں جاتیں۔ قرۃ العین حیدر کی بصیرت کے سفر اور مشاہدے اور ان کے تخیل کی منطق، اسی لیے ذہنی سے زیادہ تخلیقی ہے۔ دور دراز کی باتوں میں وہ ربط کے سکر آسانی سے تلاش کر لیتی ہیں۔ بہ ظاہر ایک دوسرے سے یکسر لا تعلق حقائق تعلق کی ایک پراسرار دور میں بندھے دکھائی دیتے ہیں! جتنی منہاج اور اشیا، یا افراد کو قرۃ العین حیدر ایک دوسرے کے PERSPECTIVE کی حیثیت اس طرح دیتی ہیں کہ ان میں اجنبیت کا شائبہ بھی نہیں ملتا۔ تاریخ سے ماخوذ اشارے، واقعات، مقامات، اشخاص، معروف مبصر عوں یا محاوروں کا استعمال، قرۃ العین حیدر ایک لفظی اور بصری تاثر (EFFECT) کے طور پر کرتی ہیں۔ اس سے ایک تو بیان میں ایجاز (ECONOMY) آ جاتا ہے۔ دوسرے کہ قرۃ العین حیدر جس تجربے یا صورت حال کا بیان کرنا چاہتی ہیں، اس میں کسی طرح کی رنگ آمیزی جذبہ کشا اور مبالغے کے بغیر بھی شدت پیدا ہو جاتی ہے۔ گردش رنگ چمن میں بیان کے ایجاز کا رنگ ناول کے وسعت کے باوجود نمایاں ہے۔

گردش رنگ چمن کے کرداروں کی زبان سے جو مکالمے ادا ہوئے ہیں۔ ان میں جذبے

احساس اور فکر کے ارتکاز سے قطع نظر WIT کا عنصر بھی بہت فعال ہے کہیں کہیں یہ کردار بہت سرسری (CASUAL) انداز میں یا یہ ظاہر اپنی خوش طبعی کے اظہار میں بھی ایسی باتیں کہہ جاتے ہیں جو گہری فکر اور ملاں کے تاثر سے یو تھیل ہوتی ہیں۔ سیدھے سادے بیانات میں اچانک نہایت روشن، بلیغ اور غیر معمولی جملوں کی شمولیت سے قمرۃ العین تیر نے کرداروں کی عکاسی اور بہانے کی تشکیل کا ایک نیا قمریہ ترتیب دیا ہے۔ انتہائی ادا کی کے ماحول میں WIT کا استعمال، انسانی صورت حال کی یو العجبوں پر لکھنے والے کے اخلاقی حزن اور زیر زبان آنے والے واقعات سے تخلیقی سطح پر ایک جذباتی دوری، دونوں کی ترجمانی ایک ساتھ کرتا ہے۔ قمرۃ العین حیدر کے یہاں WIT فرد کی شخصی اور اجتماعی تہذیب سے متعلق ایک مستقل المیہ احساس میں، اس طرے الجھ جاتے ہیں کہ خوش طبعی اور ملاں کا فاصلہ یہ ظاہر باقی نہیں رہ جاتا۔ دونوں ہم رکاب دکھائی دیتے ہیں۔

”اُمّی آہ کو بھی GOSSIP میں مزہ آتا رہے، بھی بڑوں

کئی اس غافلت کی نشا کی تھیں“

”گوسپی کیا ہے؟ منا عذہ حیات“ اگر اس سے کہیں صحو
 نقصان نہ پہنچے ”عبداللہ“ نالوں سے قمر السببی انداز میں
 کند رہے اچکا کس وینک کیا۔

حزنِ دلور طوائف السلوک چلو تھی، طوائفوں سے ملوک کا
 مہمت نہ نظر نہ تھا ”مقصود“ آہستہ سے کہتا۔

”بقول اُمّی، کمو ترو شیریں ہی لکھو کو چک گئیں،
 اُمّیں اس تذکرے (میرا دل لکھو رکھ) سے جڑ رہے۔

منہو سے منہو رکے دیکر، ڈھلے دارا مشترک مرگور،
 ۱۰۰ ۳۰ ۵۰، منہو ۱۰۰ - نائن سب میرا اُمّی ن منہو کو

ملا مٹی رکے کنار رکے کی سہمت دلیے خار کا سدا۔

ہندی مہر مٹوت رکے لعدی معنی ما جی رکے خیں
 ہر گز رشی ہوتی چیز مٹوت رہے، مٹوت کال یعنی ما جی
 میں سنا میل۔ مٹوت کو سمجھنا نامہ بہت مشکل ہوتا رہے۔

گردش رنگ چمن میں ایک ستین افسردگی اور الم آؤدوش طبعی سے شرابور ایسے
 ہزاروں جملے بکھرے پڑے ہیں۔ ان جملوں میں زبان محسن ادائے خیال کا ذریعہ نہیں
 دھیان کی ایک متحرک موج بھی ہے۔ جو ناول کے کرداروں، ان کے طبعی ماحول ان
 کے باطن میں چھپی ہوئی پراسرار دنیاؤں کو ایک ساتھ چھوتی ہوئی گزر جاتی ہے۔ ان
 جہوں میں احساس کی جو پر میں اور جو کیفیتیں (MOODS) پوشیدہ ہیں وہ کسی شعوری
 کوشش کے بغیر فلسفیانہ تصورات میں منتقل ہو جاتی ہیں۔ اس اعتبار سے گردش رنگ
 چمن کو افراد سے زیادہ بصیرتوں اور احساسات کے ایک پریچ سفر، ایک ایڈ ونچر
 سے تعبیر کیا جاسکتا ہے جس کا دائرہ مختلف انسانوں، مجموعی انسانی صورت حال کے کئی
 منطقوں، انسانی تجربات سے مراد کئی زمانوں کے گرد پھیلا ہوا ہے۔

⑨

اس سفر کی جو سمت راجہ دلشاد علی خاں سے ہمارا تعارف کر داتی ہے، اُسی کے
 ایک مرحلے پر گردش رنگ چمن کی تکمیل کا نقطہ رونما ہوتا ہے۔ راجہ دلشاد علی خاں کی
 ڈائری معاصر عہد کے آشوب میں گھرے ہوئے اور آپ اپنی پیدا کردہ بے راہ روی کے
 عذاب سے دوچار فرد کی باطنی کشمکش اور تلاش کا قصہ ہے۔ اس تلاش کا پس منظر گرد و
 پیش کی ترغیبات کے اسیر اور اپنی ہوس کے ہاتھوں پریشان ایک انوکھی شخصیت کے
 وسیع تجربات ہیں۔ یہ تجربے انسانی صورت حال کا احاطہ اس کی کلیتہ کے ساتھ کرنے
 میں ذہنی اور جسمانی، مادی اور روحانی، حقیقی اور مادی کے حقیقی دونوں سطحوں
 کے فریم ورک میں راجہ دلشاد علی خاں تجربے کے کسی بھی مرحلے پر محبوبیت سننے سکا نہیں

ہوتے اور ہر اس حقیقت پر سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں جو ان کے لیے نئی اور نیا آزمودہ ہے۔ ان کی روداد کے ابتدائیے میں قرۃ العین حیدر نے بن ساگر کے باسی کی جس کا ناس کے پردہ اٹھایا ہے وہ راجہ دلشاد علی خاں کی مادی دنیا کا ایک حصہ ہونے کے باوجود اس کی گرفت سے آزاد ہے۔ اس کائنات میں یہ ظاہر وقت کھٹہرا ہوا ہے ازل سے اب تک منتشر انسانی سرگرمیوں پر محیط ایک وحدت کے طور پر اسی لیے یہ کائنات اپنی داخلی روشنی اور حرارت سے معمور ہونے کے باوجود ایک ساکت تصویر کی صورت سامنے آتی ہے :—

دھان کی تہریں مار دتے ہر دے سنند رکے کنارے ایک
مسند نظر آتی رہے۔ نیلے آسمان میں ایک جھیللا سفید کڑا اور
سیاہی مائل سبز درختوں کا جڑیڑا حرہر دے سنند در سے گھبراہٹا
مقا۔۔۔ بن ساگر رکے باسی۔

آن حقاظ

بہتہ گونہ خط نوشتی رکے اوخواندی، لا غیر، رکے زانم
اوخواندی، ہم غیر رکے نہ اوخواندی، نہ غیر او۔ آن خط سوم
منم۔۔۔

راجہ دلشاد علی خاں کے دل و دماغ میں جاری جنگ کا کچھ اندازہ ان کی ڈائری کے ان لفظوں سے بھی ہوتا ہے کہ :—

جنگل جنگل الفاظ کے معنی تلاش کرتا بھیڑتا ہوں وہ
جنگلوں کی طرح جنگل کرتا ہوں اندھیرے میں ٹھہرتا ہوں

نام۔۔۔ الفاظ۔۔۔ تصورات، اُن کے ایسوی اینس
نسب رفتہ رفتہ بدل جاتے ہیں۔

ماترا وقت ایک رہے، قلمانی وقت، ان واحد واحد کے

نزدیک سب "آج" تھے۔ حزا و سدا جاری تھے۔ روز قیامت
بھی تھے، آدھے قالا نہیں مڑھ رہے

”لو خیابی تمہارے سارے مسئلے حل ہو چکے ہیں؟“
ایک نچھے پریشن پیچھے رہنے ابھی لکھنا پڑھنا بھی نہیں سیکھا
تھا کہ اس کے ماں باپ چل بسے۔ اسے دعاؤں کی ایک تعداد
کتاب ترکے میں ملی تھی۔ وہ اسے اٹھا کر سیبے گوگ میں دے دیا
اور پریئرڈ لیسٹ پڑھ کر بکا۔ — خدا یا مجھے دعا مانگا
نہیں آتا۔ یہ تو پری کتاب ہی تھی دے دیتا ہوں۔“

لوٹس میں ایک نارڈ کٹر مسطور کا سفری تھلا یا تھا کہ جنرل
وارڈ میں کرنی مڑنے والا ہوتا ہے تو وارڈ وارڈ کے ڈاکٹر کو حاکم اطلاع
دیتے ہیں۔ — ۱۴ نمبر خلاص ہوا مانگا ہے۔

ہم لگتے سرٹیس سیکور کے گم نام اکاؤنٹس کے حقیقہ مند
میں تدبیر ہر چکے ہیں اور شاید اب ہم بھی خلاص ہو جائیں گے۔

گردش رنگ جن کے اس اعتماد حقیقی میں قرۃ العین حیدر کے اسلوب کی علامتیت
پہلے سے زیادہ پیچیدہ سطح پر اپنا اظہار کرتی ہے کہ یہی حصہ اس پوری روداد کو جو ناول کی
اساس ہے، ایک سوال نامے سے دو چار کر رہا ہے جیسا کہ پہلے عرض کیا جا چکا ہے، یہ سوال
ہمارے ماضی اور حال، غرض کہ ہمارے اب تک کہ مجموعی سفر سے نسبت رکھنے والی کام بنیادی
سچائیوں پر ضرب لگاتے ہیں۔ سیاست، تہذیب، مادی ترقی، نام و نمود کی طلب، بھولی
اور حقیر عزتوں کی تلاش، اقدار اور اخلاق کے بدلتے ہوئے اور گھومتے ہوئے پیمانے،
ہنرمیت اور کامرانی، ماضی اور حال کا پورا ”اندراج“ — یہ سب کے سب سوالوں
کی زد پر ہیں۔ لارنس نے کہا تھا کہ مغرب کو اپنی نجات کے لیے بالآخر مشرق کی طرف دیکھنا

زنجیروں سے رہائی کا مسئلہ صرف خواجہ سیرلوش کا نہیں، ہم سب کا ہے۔
گردش رنگ چمن کی پوری کہانی سوالوں کے اسی مٹا دینے سے الگ ہو جاتی ہے۔ اور
ہمیں اس مرحلے میں چھوڑ جاتی ہے جہاں ہماری دنیا اور خود ہم اپنے سوالوں کی زنجیر
میں قید ہیں، اور اپنی اپنی بساط کے مطابق اس زنجیر کو توڑنے کی کوشش میں جٹے
ہوئے ہیں۔

(کتاب سنا، ۱۹۸۸ء)

تخلیق و اشارہ

کارِ جہان دراز ہے

ایک مشہور ناقد نے محمد اسے اعتراض کیا تھا کہ "آخر تب کے
ہم سفر" بیرو ناول نہیں ہے۔ آگ کا دریا کو ٹوٹا ناول نہیں کہنا کیا کیونکہ
یہ اصطلاح اس وقت بننا عالمی تھی۔ کارِ جہان دراز
ہے مگر تنقید کے منہ سے نظریوں کی کسوٹی پر کسا گیا۔ پورا فہم
استا کہیں مٹ نہ بیٹھا۔ اس وقت تک NON-FICTION ناول بھی
شاید کسی نے نہیں سنا تھا۔ بالآخر فیصلہ کیا گیا کہ اسے ROOTS نے
انسائیئر کیا ہے۔ حالانکہ وہ ROOTS کی اساعت سے پہلے لکھا گیا تھا۔
(سنا کہانی کی داغ بیل میں بے یلدم کی وفات کے چند روز بعد ہی مل
دی تھی اور حد توں بعد اس نے ماما عذہ کا شروع کیا۔ یہ میری والدہ
کی ادبی روایت تھی جنہوں نے ۱۹۴۲ء میں اپنے حالات زندگی مرے
دلچسپ انداز میں ۱۹۰۰ء سے منظور روزنامہ لکھنے شروع کیے تھے...
اور سے بھی ایک سوانح عمری استرانی غیر دلچسپ انداز میں لکھی
خاسکو ہے اور ناول کے بیبرائے میں بھی۔ اس میں کون سی ماقابل
فہم یا قابل اعتراض یا بحث طلب بات تھی۔
چونکہ ناقدین کے سسر پرورد نے اسے فہم سنا بھی ناول کا
سٹوڈینٹ دیانہ خود نوشت سوانح حیات کا لہذا سوانح عمری
پڑی ایچ لڑکی کرا نے فارے گاٹیڈ اس کے مطالعہ کی ضرورت نہیں سمجھتے۔
(قدرة العین حیدر، الرواب اردو، اکتوبر ۱۹۹۱ء)

نُزْهَتْ سَمْعِ الزَّمَانِ

چاندنی بیگم

”چاندنی بیگم“ قرۃ العین حیدر کا تازہ ترین ناول ہے۔ مصنفہ نے ہندوستان کی عصری تاریخ کے مختلف مسئلے کو نہایت فن کاری اور خوبصورتی سے اس ناول کی بنیاد بنایا ہے اس کے ماضی قریب یعنی ۱۹۴۷ء سے لے کر آج تک کی معاشی اور معاشرتی تبدیلیوں کو بھی پیش نظر رکھا ہے مثلاً متروکہ جائیدادوں کا مسئلہ، ہندوستانی مسلمانوں کے عزیزوں کا پاکستان جانا یہاں رہ جانے والوں کی دشواریاں، خاتمہ زمینداری اس سے پیدا ہونے والی مشکلات جس کی وجہ سے بعض زمینداروں کا ذہنی توازن بگڑ جانا، لڑکیوں کے لئے اچھے لڑکے نہ ملنا، شرفاء کے لڑکوں کا کیونزیم کی طرف جھکاؤ یعنی ترقی پسندی کا فیشن، مسلمان لڑکیوں کے زیادہ موڈرن نہ ہونے کی وجہ سے پڑھے لکھے مسلمان لڑکوں کا اپنے ساتھ کی ہندو لڑکیوں یا کمتر خاندانوں کی تیز طراس لڑکیوں سے شادی۔

بمبئی میں کھولیس میں رہنے والوں اور قلمی دنیا میں BREAK حاصل کرنے والوں کو کیا کیا پاپڑ بیلنا پڑتے ہیں ان کا خاکہ۔

موجودہ نسل کا بزنس کی طرف جھکاؤ یعنی اب نوجوانوں کا آئی، اے، ایس بننے سے زیادہ پلڈر بننے میں دلچسپی رکھنا۔ پڑھی لکھی لڑکیوں کا گھر گھر کاؤنٹنٹ، کھولیس، ٹیچروں کا EXPLOITATION یعنی زیادہ تنخواہ پر دستخط کروا کر کم تنخواہ دینا، پی، ایچ ڈی کرنے والوں کی بہتات۔

اشراف کا زوال، بنکو کسی زمانے میں کتر گجیا جاتا تھا ان کا عروج، ستر فاد کی پست ہمتی اور نااہلی، مسلمانوں کی تعمیری پسماندگی کے سبب ان کی زریوں حالی، امریکہ میں ہندوستانی GODMAM کی اصلیت اور ہندوستان میں LISTED INTEREST کا مندر اور مسیحی کے لئے زمین ہتھیانا اور بے بنیاد باتوں پر اپنا کیس استوار کر کے بینک کو اس قدر ورغلا دینا کہ وہ سچی بات سننے سے انکار کر دے مانتا تو درکنار۔

اس کے علاوہ ہندوستان (خاص طور سے یورپی) کے ملے جلے کلچر کی تصویر کشی، تعلقہ داروں اور زمین داروں کے گھروں کے مخصوص ماقول (میرٹھنوں، بھانڈوں، بھانڈوں، مغلانیوں، اناؤں سمیت) ہندو اور مسلمان زمین داروں کی رات کاٹ دوستی ان کا مخصوص انداز گفتگو یہ تمام مومنو عا ایسے ہیں جن کے ذکر سے قرۃ العین کبھی نہیں خلکتیں۔

ہندوستان میں غریبی ہٹاؤ کا نعرو، سعودی عرب کی کمائی، پاکستانی عزیزوں کا اوتچا پن ہر وقت چھوٹی چھوٹی باتوں کے لئے ہندوستان پاکستان کا مقابلہ، ہندوستان کے ناہبی میلوں خاص طور سے بائے میاں کے عرس میں مذہبی رہا داری کا ایک خوبصورت ماسٹول، لوک گیت، سوانگ، برات، جوگیوں کا ماتم، بنجاروں کے نوحے، حبشوں کا ماتم، منت کا چیلہ، سوز، سلام، منت، دلدل، ابراق، تعز یہ ان سب کا ذکر ہے۔

مزید برآں موجودہ دود کے "ایتھنک جمبکٹس"، جی، ایل، الف، گورکھا بریشن فٹ نکسل باڑی، چائے بگان، یوتھ کانگریس بھی ناول میں موجود ہیں، قلمہ تقریر کہ اس ناول میں موجودہ سیاست ہے اور ماضی قریب کی تاریخ بھی۔

اگرچہ اس میں کوئی شک نہیں کہ ایک اچھا ناول ٹھہرا ایک حقیقت میں نظر اور پریشان ہونے والا ذہن رکھتا ہے۔ اس کی آنکھوں کے سامنے لا تعداد سپائیاں ان گنت جہات اور امکانات کے ساتھ پھیلی ہوئی ہیں۔ کچھ لے ریجیدہ اور پریشان کرتی ہیں، کچھ امید، لاتی ہیں تو کچھ مایوس کرتی ہیں ناول نگار ان سپائیوں میں کچھ کو منتخب کر لیتا ہے اور ساندرا اور باہر دونوں طرف سے اچھی طرح سے انہیں اپنی گرفت میں لے کر ناول میں سمودیتا ہے۔ کبھی کبھی بسا بھی ہوتا ہے کہ وہ ان تمام حقیقتوں کو جو اس کی نظروں کے سامنے ہیں یکبارگی بیان کر دینا چاہتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ ناول میں انہیں ایک دائرے سے دوسرے دائرے میں منتقل کر سنے کی زیادہ گنجائش نہیں رہتی۔ یا کسی خاص سچائی کو دکھانے میں جلد بازی سے کام لیتا ہے

یا پھر اس کو اپنے اوپر اس قدر حاوی ہو جاتے دیتا ہے کہ بہت اچھے کردار اس کی نذر ہو جاتے ہیں اور پلاٹ بھی اس کا تابع ہو جاتا ہے۔ ناول کے اندر جو چند قوتیں ہوتی ہیں یعنی وقت، کردار، منطق اور ^{۸۳} سب دست و نریاں ہو جاتے ہیں اور ناول اپنا توازن اور تازگی کھو دیتا ہے۔

قرۃ العین کے ناول چاندنی بیگم کے ساتھ یہی ہوا ہے۔ اس ناول میں انہوں نے فرسودہ حقیقتوں کو دوبار بار کی تکرار سے اب سخت پڑ چکی ہیں بڑی شد و مد سے بیان کیا ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کا ناول حبس کی اٹھان بہت ہی اچھی تھی نہ اچھا ناول ہی بن پایا ہے نہ ^{۸۴} اور نہ حالات حاضرہ کا مفصل جائزہ۔

ناول کی شروعات ہی میں جب قاری شیخ اطہر علی پیرسٹرکی لب دیا کوٹھی اور باغ کے ایک کونے میں چھوٹی سی مسجد اور دوسرے گوشے میں پیپل کے درخت کی جڑ میں ایک سیاہ گول پتھر کا ذکر پڑھتا ہے جس کے گرد اگرچہ لکھوری اینٹوں کا چبوترہ تھا جہاں شیخ صاحب کے منشی بھوانی شکر سوختہ اور دو ملازم بھگوان دین اور پھٹکو پر جا پاٹ کرتے تھے اسی وقت اس کو کھٹکتا ہے کہ ان کا ذکر بلاوجہ نہیں لیکن اس کو یہ اندازہ نہیں ہوتا ہے کہ وہ ناول کی شروعات ہی میں شیخ اطہر کے آئیڈلیسٹ، جرنلسٹ، میٹے قبیلے ان کی انتہائی تیز طرائف ماننے کا سرد و گرم جھیلے ہوئے، اس لئے اپنی تمام زبان و سازیں کے باوجود قابل رحم بیوی بیلا، ان کی پناہ میں آئی ہوئی ایک پریشاں حال بے سہارا شریف نادہ (چاندنی بیگم) جس کے بھی ان کی شادی کی بات چلی تھی، ادھ کی پرانی تہذیب اور وضع داری کی تصویر منشی بھوانی شکر سوختہ سب کو ہلا کر خاک کریں گی۔ صرف اس وجہ سے کہ چاندنی بیگم کی بینک ٹرٹ جٹی تھی۔ اس رات قبیلے کی کوٹھی رڈ رول کی جی چلی گئی تھی۔ جاگتے میں چاندنی بیگم کے ہاتھ سے جلتی ہوئی موم بتی بستر پر گری اور کوٹھی مع اس کے مالکوں، بہمان اور منشی سوختہ کے خاک کا ڈھیر ہو گئی۔

قاری ان سب کے اچانک مرنے سے پہلے تو دم بخود رہ جاتا ہے لیکن کتاب کو ختم کرنے کے بعد وہ بہت ^{۸۵} محسوس کرتا ہے کہ رڈ رول کو جھانک دوالی کوٹھی میں تبدیل کرنے اور پھر مسٹر مسید کا قضیہ کھڑا کرنے کے لئے یہ شب خون مارا گیا تھا۔

شیخ اطہر علی کے خاندان اور ان کی کوٹھی کو ٹھکانے لگانے کے بعد مس حیدر تین کٹوری کے جاگیرداروں کی پرانی اور نئی نسل کے ذریعہ دور حاضر کے منظر نامہ کو اجاگر کرتی ہیں پرانی

نسل کی نمائندگی وقار حسین عروت وکی ان کی تین بہنیں زرینہ (جینی) پروین (پینی) اور صفیہ کرتی ہیں اور نئی نسل میں زرینہ، پروین، سلطانہ اور وکی کی اولادیں ہیں۔ پروین سلطانہ عروت پینی اور ان کے بچے جو پاکستان سے امریکہ جالیے ہیں۔ ہندوستان آئے ہوئے ہیں۔ مصنفہ ان سب کو بہرائچ کی سیر کراتے ہوئے ترائی لے جاتی ہیں۔ بیلارانی شوخ کے خستہ حال رشتہ داروں کی جہاں گردی کا حال، لکھتی ہیں اور انسانی رشتوں پر استوار بڑے دلاویز مرقع پیش کرتی ہیں۔ ایک پارس خاندان کو بھی زیب داستان کے لئے شامل کیا ہے۔

مصنفہ نے بیلہ کے رشتہ داروں کی یہ نتیجہ تک دو دو کے بہانے جو وہ قبیلہ علی کی جائداد کو حاصل کرنے کے لئے کرتے ہیں شیخ طاہر علی سرورش اور ان کی بیٹی لیلیٰ کو ناوں میں داخل کیا ہے اور کہانی کو ناول ختم ہوتے ہوئے ایک نیا موڑ دینے کے لئے تین کٹری کے جاگیردار کی چھوٹی بیٹی صفیہ کا قصہ چھیڑ دیا ہے جن کی بچپن ہی میں قبیلہ علی کے ساتھ منگنی ہو گئی تھی لیکن قبیلہ علی کے انکار کی وجہ سے شادی نہ ہو سکی اس لئے نہیں کہ پولیو کا شکار ہو کر صفیہ بلیک کا باپا ہاتھ بیکار ہو چکا تھا بلکہ قبیلہ علی کے ترقی پسند خیالات انہیں ایک امیر زادی سے شادی کی اجازت نہیں دے رہے تھے۔ صفیہ سلطانہ بہت پڑھی لکھی ہیں۔ اپنے گھر میں 'سینٹ صوفیہ' نام سے ایک کانونٹ اسکول چلاتی ہیں۔ بذات خود بڑی آدم بیزار، ترش رو اور میرا قی ہیں۔ لیلیٰ سرورش جو کہ ایک خاتون انٹریز ہیں اور اپنے والد کے کاروبار میں ہاتھ بٹاتی ہیں ان کے آسام میں جنگلات ہیں۔ کسی زمانے میں ہاتھیں کا کھیدا کروانے کا کام بھی ان کے خاندان میں ہوتا تھا اس لئے طاہر علی نیل سرورش کہلاتے ہیں، شیخ قبیلہ علی کی جائداد پر قبضہ کرنے اور اس پر بلڈنگ بنوانے کے سلسلے میں لکھنؤ آئی ہیں۔ ان کی ملاقات زرینہ سلطانہ کے بیٹے پرویز عروت پنکی سے ہوتی ہے جو کہ اب بہت بڑا بلڈر بن چکا ہے۔ صفیہ سلطانہ بھی رڈرویز زمین لے کر اپنا اسکول بنوانا چاہتی ہیں۔

لیلیٰ کو جب پنکی کی زبانی صفیہ کے حالات معلوم ہوتے ہیں تو وہ ان کی شادی اپنے ماموں ارشد حسین سے کروانے کا منصوبہ بناتی ہیں۔ ارشد حسین کا کانپور میں چھوٹے کا بہت بڑا کاروبار ہے۔ ان کی پہلی بیوی انہیں چھوٹے چکی ہیں لیکن کچھ موسم، قسمت اور وقت کے بڑھیر سے ارشد حسین کی ملاقات پہلے پنکی کی بہن سے ہوتی ہے جو ایک کامیاب، کیل بن چکی ہے۔

دونوں پہلی نظر میں ایک دوسرے کو پسند کر لیتے ہیں جھٹ پٹ دونوں کی منگنی طے ہو جاتی ہے۔ صفیہ بیگم جن کے کانوں میں لیلیٰ کے الفاظ پڑ چکے تھے ارشد حسین سے ملتے وقت ذرا دیر کے لئے مغالطہ میں پڑتی ہیں بلکہ قاری بھی چند لمحوں کے لئے دھوکے میں آ جاتا ہے۔ لیکن حقیقت حال مبدیٰ کھل جاتی ہے۔ صفیہ سلطان کو زبردست جذباتی دھچکا لگتا ہے۔

18. ILLUCINATION کا شکار وہ پہلے ہی سے تھیں۔ اس وقت وہ اس دھچکے سے سنبھل نہ سکیں اور ان کا ہارٹ فیل ہو گیا۔ اخیر وقت میں انہوں نے چاندنی بیگم کو دیکھا۔ (چاندنی بیگم سے ان کے گھر والوں نے بڑا برا سلوک کیا تھا۔ اس بات کا ان کو بہت احساس پیدا ہو گیا تھا) وہ ڈالی باغ میں نیا اسکول بنوا رہی تھیں جس کا نام چاندنی بیگم کے نام پر سینٹ مونیز رکھنے والی تھیں۔

رہا قنبر علی کوٹھی کے کھنڈر پر بلڈنگ بنانے کا منصوبہ وہ بہادر یوگرہ صہی اور جیہا نگر والی مسجد کے جھگڑے کی نذر ہوا۔

معراج احمد جو قنبر علی کے انبار ریڈرز کے ایڈیٹر تھے کبلی فورنیا سے اس وقت وہاں آئے جبکہ یہ جھگڑا اپنے پورے عروج پر تھا۔

جب پنکی نے ان سے کہا 'اتفاق سے اچھے موقع پر امریکہ سے آئے۔ معراج صاحب آپ یہ گو اہی دے سکتے ہیں کہ پیپل والا مندر کوٹھی کے احاطہ میں شامل تھا..... معراج احمد نے جواب دیا۔

پبلک کا جو اس وقت موڈ ہے۔ ہمارا بیان مانا جائے گا؟ پنکی میاں آج برسوں بعد ہمارے اندر خوابیدہ پریس رپورٹر باگ اٹھا۔ ہم صبح سویرے ہی آپ کی سائٹ پر پہنچے وہاں ایک عجیبہ دیکھ کر رنگ رہ گئے بات معمولی ہے مگر جید علامتی۔ سنئے ہم لوگوں نے ایک ریڈرز پارٹی بنائی تھی اس کے ٹکٹ پر قنبر میاں ایکشن سٹریٹ۔ درانتی کے اندر گلاب اور ستھوڑا ہمارا نشان تھا۔ ہم ہی نے اس کا بلاک بنوایا ہسپتال کے ویرسائن بورڈ پر آمدمے میں رکھے تھے۔ یہ تینوں رسالوں کے سرورق پر بھی چھپتا تھا۔ برسوں بعد جب ہمارا بھولی کوہن جلاتے ہوئے وہ دونوں پلیٹیں ملیں۔ انہوں نے مٹی سے نکال کر مسجد کی دیوار سے لگا دیں۔ آج یہ بات ہمیں وہیں معلوم ہوئی۔ اب جناب وال مندر والوں نے ایک تختی پر سے ستھوڑا اور گلاب کھرچ کر درانتی کو ترشوں بنا دیا۔ دوسری پرسنہ کیسی والوں نے ستھوڑا

شاگرد رانتی کو طلال اور گلاب کو ہشت پہلو ستارے کی شکل دے دی۔ دونوں بوڑھے سامنے نصب کر دیئے گئے ہیں۔ ہم پھر یہی کہیں گے کہ یہ معاملہ اسی ترشوں اور اسلمی سہیل کے چکر میں جو اب اسلمی بن سکتا ہے۔

چاندنی بیگم کا بنیادی ڈھانچہ بہت ڈھیلہ ڈھالا ہے۔ ناول نگار نے اندر سے کچھ ٹانگے لگا کر اس کو کھڑا کیا ہے۔ اس میں ایک آہنگ ضرور ہے مگر ایسا آہنگ جو بار بار کی تکرار سے منہ نہ سا ہو گیا ہے۔ جو اپنی خوبصورتی کے ساتھ قاری کو آگے بڑھانے کے بجائے ٹھوکر مار کر گرا دیتا ہے۔

اس ناول کی خاصیت یہ ہے کہ اس کے زیادہ تر کردار تاریخ میں دلچسپی رکھتے ہیں خواہ وہ تین کٹوری کے جاگیردار کی ہوں یا شیخ طاہر نیل فروش سب تاریخ میں پیدل چل رہے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ اس ناول میں زیادہ تر قرقۃ العین خود ہی چھائی ہوئی ہیں۔ کبھی وہ میاں کی زبان سے یوپی کے ریت رواج کے بارے میں بتاتی ہیں تو کبھی ایک ستیا جانا صاحب کی زبانی بہرائچ کے میلے میں آئے ہوئے تین کٹوری کے نوجوانوں سے مخاطب ہوتی ہیں۔ ملاحظہ ہو :

”رانا صاحب پھر قلندری شان سے اکڑوں بیٹھے، سگریٹ مٹھی سے اٹکایا، تبسم کیا اور بولے اب میں آپ نوجوانوں کی خاطر جو یورپ اور کچھیم کے درمیان متعلق ہیں۔۔۔۔۔ آپ ہی کی جدید اصطلاحات میں بیان کروں یہ سب کیا ہے، ایک گہرا کش لگایا یہ ایک عظیم الشان ڈرامہ ہے مہلبسٹ پلے، رنگ گیتوں میں سرکار کی پیدائش پران کی والدہ برہمنوں سے جنم پتری بتواتی ہیں، غزنوی ماں اور ہندو پوتھی۔۔۔۔۔“ تو کبھی اسپین کا وہ کرسچین سورا جو مسلمانوں سے بڑا وہ عیسائیوں ہی میں ایل بڈ کیوں کہلایا السید۔

عقیدت مند ملک لے کر تاخیر سے پوچھتے ہیں۔ مسلمان ولی تھے ورنہ نالک بن جاتے ان کی فوق العیدان گھوڑی کے سوانگ بھرے گئے۔ بیاہ ہر سال ملتی کیونکر پکا لگ جاتا تھا۔ ہم کتنا کچھ کرنا چاہتے ہیں لیکن نہیں پاتے کیونکہ محلات موافق نہیں۔ ہم اپنے پلان مستقبل پر چھوڑتے جاتے ہیں جو کبھی نہیں آتا۔ یہ ایک رمزیہ تمثیل ہے جو ہمارے عوام نے آٹھ ہزار سال قبل تخلیق کی، ایک اور کش۔ بائے میاں ایک کلچر سیرو ہیں۔ انہوں نے فیروزہ کو مخاطب کیا ایک زرعی تمدن کے سینٹ۔ بسنت کے میلے میں آم کے بوسا اور گیسوں کی بالیاں

یہاں چڑھائی جاتی ہیں کسان اپنی سالانہ آمدنی کا ایک حصہ گولک میں ڈال جاتے ہیں۔
بات یہ ہے کہ اورنگ زیب ایک موڈرن ذہن کے آدمی تھے۔ اینٹی مٹری۔

مندرجہ بالا تمام باتیں ہندوستان کے ملے جلے کلچر کا قیمتی سرمایہ ہیں۔ قرۃ العین کو
یہ روایتیں بہت عزیز ہیں وہ ان کو دہرانے سے کبھی نہیں تھکتیں۔ اگر وہ اودھ کے کلچر
پر ایک مستقل کتاب لکھ دیتیں۔ تو کچھ انہوں نے دیکھا، سنایا پڑھا ہے تو وہ ایک بیش
قیمت چیز ہوتی۔

یہ بات اپنی جگہ پر سو فی صدی درست ہے کہ ماضی حال میں پیوست ہوتا ہے ماضی
سے دامن چھڑالینا ممکن نہیں۔ لیکن جب ماضی حال پر مسلط ہو جائے اور ناول نگار قاری
کو نظر انداز کر کے خود کو *the world* کرنے لگے اور منہ لے لے کر اپنی یادیں تازہ کرنے لگے مثلاً
پارسی خاتون مسز ڈھونڈی بالی کی اردو دہشتی کہ بچپن میں ایک خاص طرز سے یاد کیا ہوا پندرہ
کا پہاڑ بھی دہرا دے تو بات نہیں بنتی۔

قرۃ العین تاریخی واقعات اور اشخاص کا حوالہ سرسری طور سے اکثر اس طرح سے
دیتی ہیں جیسے کہ کوئی *Socialism* ہار جگہ بے جگہ، موقع بے موقع *NAME OF PEOPLE*
کر رہا ہو۔

وہ پہلے عام طور سے اپنے ناولوں میں نوابین اودھ سے اپنے کرداروں کی محبت اور
لگاؤ کا ذکر کرتی تھیں۔ اس بار کچھ اور پیچھے تک سفر کیا ہے اور شیخ زادوں کا ذکر بھی درمیان
میں لائے ہیں اور شیخ طاہر علی سروسش اور ان کی بیٹی کی گفتگو میں شیخ عبدالرحیم کے متعلق وہ کی
کی زبانی تاریخ اودھ کے مصنف نجم الغنی کا مشہور جیلہ دہرایا ہے۔
لیلیٰ اور ان کے والد شیخ طاہر علی کی گفتگو ملاحظہ ہو۔

نجات ہمارے کون سے ناما قبت اندیش بزرگ تھے جنہوں نے مسندوں کا
رُخ کیا شیخ عبدالرحیم۔

او ہو ڈاڑ تم بہت جان گئی ہو۔

وہی ماموں نے بتایا ایک پریشان حال آدمی شیخ عبدالرحیم بجنور سے چل کر قسمت
آزمائی کے لئے اکبر کے دربار میں پہنچ گئے اکبر نے ان کو صوبیدار اودھ بنا دیا۔
پھر دیکھو اولاد کا کیا حشر ہوا۔ اسے نہ چھوڑتے بجنور۔ اس کے علاوہ کوئی گاؤں

قصہ سے نکلتا ہے۔

بارے شیخ زادوں کے کچھ بیان ہو جائے۔

شیخ عبدالرحیم کے بارے میں وہی میاں نے جو گواہی دی وہ ادھوری اور بے تحقیق ہے اسلیت یہ ہے کہ شیخ عبدالرحیم کے مورث اعلیٰ قاضی آدم جو کہ محمد بن ابوبکر کے بیٹے قاسم کے پوتے تھے منعماء (ریسن) میں سو روٹی جامداد چھوڑ کر منہد و سنن وارد ہوئے، بادشاہ وقت نے ان کی بڑی قدر و منزلت کی اور قاضی کے عہدہ پر سرفراز کیا۔ شیخ عبدالرحیم جوان کی تیرہویں پشت میں تھے اودھ کے صوبیدار بنے۔ شیخ عبدالرحیم کے والد قاضی الہداد کے نانا نصیر و بدیتی پرگنہ بجنور کے حاکم تھے اور بڑے صاحب اقتدار و تسلط شخص تھے۔ شیخ عبدالرحیم کے پوتے محمد زماں اور نگ زیب کے مشیر خاص تھے۔ محمد زماں کے بیٹے رفیع اراں کو فرخ السیر بادشاہ نے منصب دار کے عہدے جاگیر اور زماں خاں کے خطاب سے سرفراز کیا مٹان تو دو پشتوں تک چلا لیکن زماں کو ان کی اولاد نے اپنے نام کا ایک لازمی جزو بنا لیا۔ جب ان کا انتقال ہوا تو ان کی لاش دہلی سے لکھنؤ لائی گئی اور وہ اپنے گاؤں فرخ آباد چلاواں میں دفن ہوئے۔

اے باغیاں تجھے کیا کیا نشان بتلا ہیں

اس لئے اگر شیخ ظاہر شیخ زادوں کے بیجا غرور اور غفلت پر کف افسوس

ملنے تو زیادہ بہتر ہوتا جس کی وجہ سے اودھ کی حکومت ہاتھ سے جاتی رہی)

ان باتوں سے قطع نظر قرۃ العین نے اپنے اس ناول میں بڑے دلآویز کردار پیش کئے ہیں۔ موگرا جیاند کے خاندان کا جواب نہیں، ان کی ہر ہر بات ہر ہر ادا اودھ کی مٹی سے ہوئی تہذیب کی پر تھپانیاں ہیں نیت سے لطف لینے، ایوں کی سفیں بھی اب فنا ہوتی جا رہی ہیں۔ ان کرداروں کی زبان کے رچاؤ کیا کہنا۔

شیخ ظاہر قبیل فروش سے مقدمہ ہارنے کے بعد امام بخش موگرا کے فرزند دل بند گلاب پر زیادہ نے فریاد کی۔

وہ گپتی سبب نے ہم لنگڑے ہاتھیوں کا بھی کھید کر ڈالا جانی بجائی، تمہاری عدالتیں بھی تو کھلی بن ہیں جاوونی جنگل آدمی پھنسنے تو نکل نہ پاسے۔

امام بخش موگرا کی دفتر نیک اختر نے زمانے کی ہیں۔ اور انقلابی خیالات رکھتی ہیں

پہلے تو قنبر علی کو گھیر لکھا کر نکاح کے لئے تیار کرتی ہیں۔ پھر نکاح کے وقت ان سے مکان اپنے نام کرنے کے لئے ان انفاق میں اصرار کرتی ہیں۔

————— بہت سنی چکی ہوں انقلاب اور فسادنا
ڈھلا کا، آل بیداری ذات معنی، آپ تو پیراٹیوٹ
پیرا پرتی میں یقین ہی نہیں رکھتے تھے اور میں
اپنی ذاتی جعفریامندی اور مال اللہ حبلائی عسرت
چھینی کا طرح ایک منٹ کے نوٹس پر محسوس ہونے
پر تیار نہیں۔ —————

شادی کے بعد جب بلارانی قنبر علی کی کوٹھی کی پرانی قیمتی اشیا کی قدر نہیں کرتی
اور قنبر علی کہتے ہیں۔

————— یہ میاں جان اور امی جنیاں ولایت سے اس زمانے
میں لایا کرتے تھے جب کوئی ولایت جاتا بھی منہ تھا آج
کل ضرورتاً چھار چار ہاں دراصل تم اس کلاس ساز و سامان
کی قدر خرچ نہیں سکتیں۔ —————

————— کلاس بالکل ٹھیک کہتے ہو۔ تم سے زیادہ کلاس
کرنٹس بھر رہی کلاس کونٹس — اور مغرور خاندان
بیک گراؤ مندا، سوری کی تعلیم، قابلیت، شہرت آنے والے
کو الی فیکشنز اور اکیلی جان۔ ان کے بوجھ تلے تمہارا گھر
نکل جا رہا ہے۔ اوپر سے حاکماری کا بھاری بوجھ سر پر
دھرا رہے۔ میں درویش آدمی میں ان پڑھ آدمی —
اپنے بچپن کا نقشہ بڑی صاف گرتی سے قنبر علی کے سامنے یوں کھینچتی ہیں۔

————— اماں مجھے گورٹے لچکے والا فزاک بیہنا کر دے
جانتیں۔ تقریبوں میں پہننے کے لئے میرے پاس وہ ایک
ہی فزاک تھا، سر پر گورٹے کی ٹوپی اور ہادی تیں، آنکھوں

میں خوب سا کاہل لگاتیں۔ ہم لوگ ہمیشہ دروازے کے
 یاس جوتیوں کے ڈھیر کے نزدیک بیٹھتے تھے۔ اماں مجھے
 گانے کے لئے کھڑا کر دیتیں۔ بیویاں کبھی مجھے شوق سے
 گواتیں کبھی بری طرح جھڑکتیں اری چپ ہو جباری بات
 کرنے دے اور میں سہم کر اماں کی گود میں جا بیٹھتی۔ ہم
 نوکروں کے ساتھ کھانا کھا رہے اماں اور نانی دوپٹے میں
 مشیں مال اور کباب باندھ کر گھر بھی لے آتیں ابابا ہر مردانے
 میں نقلیں کرتے کبھی جانوروں کی بولیاں بولتے۔

ظاہر ہے اس گفتگو سے قنبر علی کا دل کیوں نہ پیچتا اور وہ اس لڑکی کو اس ماقول سے
 کالنے اور عزت دینے کی کوشش کیوں نہ کرتے۔

قرۃ العین کے ناول بقول عابد سہیل ادب کی دنیا کا ایک تاریخی واقعہ ہوتے ہیں۔ اور
 یہ بھی حقیقت ہے کہ ان کے قارئین کی تعداد میں وہ ہے لیکن معدوم نہیں ہوتیں اس لئے
 مصنف نے ولی کی زبانی جو ایک بہت بامعنی جملہ کیوں کہلایا ہے اس کا الملاق ان کے
 فن پر نہیں ہوتا ہے۔

چاندنی بیگم

"زمین اور اس کی ملکیت اس پہلو دار ناول کا بدیاری استعارہ
 ہے جو پہلے باب کے تعارفی پیرا گراف سے لے کر آخری صفحے تک
 موجود ہے اس کے ساتھ ہی ارتقاء کا عمل، پیہم تغیر، تبدیلی، تعریف
 و تجدید و تعمیر اور فطرت سے انسان کے الٹ سمجھدھ کی اساریت
 خاصی واضح ہے۔"

قرۃ العین حیدر

ایران، ۱۳۵۷ھ

سیتا ہرن

— میدا اس نے کہا دراصل سیتا، تم مجھے بچاؤ
 عہدِ باقی سمجھتی ہو مگر بلا وطنی کا مسئلہ مجھے
 نہیں بہت پریشان کر رہا ہے۔ معرکہ سرلون میں، ہنگ کانگ
 میں، ہر جگہ میں دے پناہ گریبیوں کو دیکھا رہا ہے
 امریکی شہروں، میں مشرقی یورپ دے مہارنگے
 ہورے لوگوں دے ملاحوں۔ حارڑوں میں فلسطین
 کے مہاجرین کی حالت دیکھی ہے اور میں حویات
 مات برتم دے اُلجھتا ہوں اور تمہاری ہر بات مذاق
 میں ڈالنا چاہتا ہوں۔ اس کی وجہ سے ہے ہم ایک
 ایسے دور میں زندہ ہیں جس میں خیالِ سرور
 انسانوں کی تصویات، یکسر بدل گئی ہے ان کے خیالات
 دطر دیے، جذبات، رد عمل۔

یہ قرۃ العین میدا کی کہانی سیتا ہرن سے ایک مکالمہ ہے۔ کہنے والا عرفان ہے
 جو اوہ سے ہجرت کر کے کراچی چلا گیا ہے جس سے کہا گیا ہے وہ سیتا پرستِ آدی ہے جو
 کراچی سے نقل وطن کر کے کراچی پہنچی عرفان سیتا پرست ہے۔ باپ کے تقسیم اور فسادات کے

اثر سے اکھڑنے والی خلقت کے بارے میں وہ غیر جذباتی نہیں ہے مگر اس کا بیان کچھ اور
 غمازی کر رہا ہے۔ یہ کہ اس نے اپنی ذات اور اپنے گروہ کے حلقے سے نکل کر بھی دیکھا ہے
 اور دیکھ سکتے پناہ گزینوں کا مشاہدہ کیا ہے۔ اس لئے اب اس قفسے کے بارے میں اس
 کے یہاں ایک معروضی رویہ پیدا ہو گیا ہے۔ کچھ اسی قسم کی بات اس افسانے کی روشنی
 میں قرۃ العین حیدر کے بارے میں کہی جاسکتی ہے۔

ادب میں مسئلہ کسی واقعہ کو جذباتی اثر انگیزی کے ساتھ بیان کر دینے کا نہیں ہوتا
 یہ کام توصیحات اور خطابت بھی بڑی خوبی سے انجام دیتی ہیں۔ ادب میں مسئلہ ایک
 تجربے کو اپنی تمام تہوں اور گہرائیوں سمیت گرفت میں لانے کا ہوتا ہے۔ تجربہ نگاہ
 والے کی گرفت سے کبھی اس وجہ سے نکل جاتا ہے کہ وہ اسے اپنی ذات کا حصہ نہیں
 بنا سکتا اور کبھی اس باعث گرفت سے نکل جاتا ہے کہ وہ تجربے سے اپنی ذات کو علاحدہ
 کر کے اسے نہیں دیکھ سکتا۔ اردو میں فسادات کے بارے میں افسانے، نظمیں اور غزلیں
 لکھی گئیں ان کے ساتھ بالعموم یہ دونوں طرح کے حادثے گزرے ہیں۔

قرۃ العین حیدر کی کہانیوں اور ناولوں کا موضوع براہ راست فسادات نہیں بلکہ
 فسادات سے پیدا ہونے والی نقل مکانی کی ابتلا ہے۔ جسے پاکستان میں آنے والوں
 نے ہجرت جانا اور اپنے آپ کو مہاجر کہا اور ہندوستان پہنچنے والے شہرنا تھی کہہ دئے۔
 قرۃ العین نے اس تجربے کو اپنی مختلف کہانیوں اور ناولوں میں اس گروہ کے واسطے سے
 دیکھا اور بیان کیا جس کا وہ خود حصہ ہیں یہ الگ بات ہے کہ ان کا نقطہ نظر اس تجربے
 کے بارے میں اپنے گروہ کے عمومی نقطہ نظر سے مختلف تھا۔ بہر حال اس کہانی میں وہ اپنی
 ذات اور اپنے گروہ کے حلقے سے نکل کر غیر کے واسطے سے اس تجربے کو سمجھنے کی کوشش کرتی
 نظر آتی ہیں۔ اس واسطے سے ان کے لئے اس تجربے کو ایک معروضیت کے ساتھ دیکھنے اور
 بیان کرنے کی گنجائش نکل آئی ہے۔

سیتا میر چیت دانی سندھ کی ہندو لڑکی ہے جو اپنے ماں باپ کے ساتھ کراچی چھوڑ
 کر دلی پہنچی ہے۔ کراچی میں ان لوگوں کی کوٹھی تھی۔ جہاں اب مہاجر رہتے ہیں اور یہ گھر انا
 دتی میں قزول یاغ میں ایک مسلمان کے چھوڑے ہوئے تنگ و تاریک مکان میں اس
 بے سرو سامانی کے ساتھ پڑا ہے کہ سیتا اپنے جاننے والوں کو اس کا پتا بتانے سے کتراتا ہے اس

گھر میں رامائن کا بہت چرچا ہے مگر اس روایتی ہندو گھرانے کی یہ بیٹی غیر روایتی روش پر چل نکلی ہے۔ اس نے ایک مسلمان نوجوان جمیل سے شادی کر لی ہے۔ مگر جمیل اس کی محبت اور بے وفائی دیکھ چکنے کے بعد نیویارک میں پہنچ کر دوسری شادی کر لیتا ہے۔ جمیل کا تعلق اورھ کے ایسے گھرانے سے ہے جس کے زیادہ افراد ہجرت کر کے کراچی میں جا بسے ہیں اور جب ایک شادی کی تقریب سے سیتا کراچی اپنی سسرال جاتی ہے تو وہاں ایک مہاجر عرفان سے اس کا دل مل جاتا ہے مگر سیتا کو یکسری نصیب نہیں ہے۔ کوئی ایک مرد اس کی ساری توجہ کا مرکز نہیں بن پاتا اور اب میں تلسی داس جی کی رامائن سے رجوع کرتا ہوں۔ شری سیتا جی نے جو ایسا پریم سندرم مرگ دیکھا جس کے ٹانگ انٹ کا اتنا منور بھیس ہے۔ تو شری رام چندر سے کہا ہے کہ ستیہ سنگھ کلپ سوامی اس مرگ کو مار کر اس کا چمڑا لے آئے۔ اس ہرن پر ریچھ کر سیتا جی مصیبت میں گھر گئیں۔ ہرن قرۃ العین حیدر کی سیتا بھی کمزوری ہے منور بھیس دالے ہرن اسے بہت رحیماتے ہیں وہ ان کا تعاقب کرتے کرتے راون کے دیس لنکا میں جا پہنچتی ہے جہاں اس کے کئی پسندیدہ ہرن جمع ہو گئے۔ مگر ہرن آخر میں راکشس نکلتا ہے سیتا میرچندانی بن یاس میں ہے اور راکشسوں کے زغے میں ہے یہ بیسویں صدی کا بن یاس ہے۔ جب جنگل کٹتے جا رہے ہیں اور راکشس شہروں میں اکٹھے ہو رہے ہیں اور سیتا میرچندانی کے سر پر کسی رام کا سایہ نہیں ہے۔ ہرنوں کے تعاقب کی ایک توجہ یہ ہو سکتی ہے کہ سیتا میرچندانی کو اصل میں رام کی تلاش ہے وہ کتنے منور بھیس والوں پر کھنٹی ہے ان میں کوئی ہندو ہے۔ کوئی مسلمان ہے۔ کوئی مسطور ہے کوئی ڈراما نگار ہے۔ کوئی روشن خیال دانشور ہے۔ مگر کسی منور بھیس میں رام کا روپ نظر نہیں آتا تلسی داس کا ہم وطن روشن خیال جمیل سیتا میرچندانی سے شادی کرتا ہے، بیٹے کا نام راہل رکھتا ہے۔ جو بہانا بدھ کے بیٹے کا نام تھا۔ پھر بیوی کو چھوڑ کر نیویارک چلا جاتا ہے۔ روان کی تلاش میں نہیں عہدے کے چکر میں۔ ابوالفضاحت قرالاسلام چودھری، پروفیسر یالو اور آخر میں عرفان سب باری اپنی اصل ظاہر کرتے ہیں اور رخصت ہو جاتے ہیں۔

سیتا میرچندانی کی ماما جی ایک پاکباز عورت ہے۔ دنیا کے جھگڑوں سے بے نیاز عقیدت کے نشے میں سرشار، دن رات رامائن کا پامٹھ کرتی ہے۔ مگر سیتا جی نے اپنے آپ کو دہرانے کے لئے سیتا میرچندانی کی ذات کو چننا ہے، سیتا میرچندانی کو ہم سیتا جی

سے تضاد کی صورت میں پہچانتے ہیں۔ شاید یہ تضاد وقت کا صنیر ہے، ویدک عہد سے
 مسنتی عہد تک سفر کا نتیجہ ہے یا شاید یوں ہے کہ ٹورٹ کی تکمیل مرد سے ہے۔ رام سے
 وابستگی نے سیتا کو اس ابتلا میں سیتا بنایا ہے۔ رام پتھر نہ آئے تو سیتا پھر سیتا میر چپانی
 بن کے رہ جاتی ہے مگر نرد چودھری نے یہ کہا کہ ہندو قوم کو اپنی متھ رامائن میں نہیں مہا بھارت
 میں ملے گی رامائن تو اس قوم کے ضعف حافظہ کی یادگار ہے۔ آریاؤں کی تاریخ میں ایسا
 واقعہ ہندوستان میں آنے سے پہلے شاید مشرق وسطیٰ میں کہیں گزرا تھا کہ ایک آریائی سورما
 نے ایک شہر کا محاصرہ کیا اور اسے فتح کر لیا۔ ہندو قوم چونکہ یہ یاد رکھتا نہیں چاہتی تھی کہ وہ ہندو
 سے پہلے کسی اور سرزمین میں ایک وقت گزار چکی ہے اس لئے اس نے اصل مقام کو فراموش
 کیا اور اس واقعہ کو ہندوستان کی سرزمین کے ساتھ اس طرح وابستہ کیا کہ وہ جنوبی ہند میں
 ان کی نوآبادیاتی مہمات کے ساتھ گڈ گڈ ہو گیا۔

نرد چودھری کا یہ بیان میرے لئے قابل قبول نہیں ہے اور اس کی توجہ خود نرد چودھری
 ہیں انہوں نے ہندو طرز عمل کا تجزیہ اس طور کیا ہے کہ یہ وہ آریائی ہیں کہ جنہیں اپنی جنم بھومی
 سے کہ مشرقی یورپ میں تھی نکلنا پڑا۔ صدیوں مشرق وسطیٰ میں بھٹکتے پھرے۔ ایران میں پہنچے
 مگر کسی زمین سے ان کی مفاہمت نہ ہو سکی۔ ہندوستان میں داخل ہوئے تو انہیں یہاں ویسے
 ہی دریا دکھائی دیئے اور ویسے ہی ہوا و میدان نظر آئے جیسے ان کی جنم بھومی میں تھے۔ یہ نقشہ
 دیکھ کر وہ اس سرزمین پر ایسے رکھے کہ اپنی جنم بھومی کو بالکل بھول گئے۔ مگر یہ سرزمین ان کی
 جنم بھومی کا بدل نہیں تھی۔ یہاں کی زمین نے رفتہ رفتہ ان کے لئے مسائل کھڑے کیے اور ان کا
 خوشی کا جذبہ سرد ہوتا چلا گیا نئے زمین آسمان سے ان کی مفاہمت نہ ہو سکی اور یہ انی زمین ان
 کے حافظہ سے محو ہو چکی تھی اور نرد چودھری کہتے ہیں کہ جنت کے کھوجانے اور ملنے لکھانے
 ہندو دیو مالا میں بار بار آتی ہے۔

اگر ہندو قوم کی داستان یہی ہے تو پھر تو مجھے لگتا ہے کہ رامائن ہی اس قوم کی بنیادی
 متھ ہے یہ ان آریاؤں کی مہمالی داستان ہے جنہیں اپنی جنم بھومی سے نکل کر بن باس
 لینا پڑا۔ ایک مدت تک اپنی گمشدہ جنت کو یاد رکھا۔ رفتہ رفتہ وہ حافظہ سے اتر گئی۔
 مگر کسی بات یا کسی تجربے کا حافظہ سے اس جانا اس بات کی ضمانت نہیں ہے کہ وہ تجربہ آدمی
 کی ذات سے خارج ہو گیا پھر تو وہ غیر شعور میں چھپ کر آدمی کے عمل کو متاثر کرتا ہے۔ شاید

جنگل جنگل بھٹکتے ہوئے سیتا رام اور لکھمن انہیں بن باسی آریاؤں کی تڑپان ہیں اور شاید
اجودھیان آریاؤں کی اسی گشتہ جنت کا دوسرا نام ہے جو اپنے پہلے نام کے ساتھ اجتماعی
حافظ سے محو ہو گئی۔ تلسی کی رامائن میں رام چند راجی یوں کہتے ہیں کہ اجودھیان کے سمان مجھ
کو بکینٹھ بھی پیارا نہیں ہے۔ اس بات کو گیتائی ہی جانتے ہیں کہ جتنے استھان پر تھوہی پر ہیں ان
میں اجودھیان سب سے اول ہے اور تلسی داس نے بن باسیوں کی اپنے ٹکڑے میں واپسی اس رنگ
سے بیان کی ہے کہ لگتا ہے کہ آریہ لوگ صدیوں کے دیکھو درد کے بعد اپنی خوابوں کی سرزمین میں
داخل ہو رہے ہیں۔

تو کیا بن باسی آریہ نسل کا بنیادی طرز عمل ہے کہ ہر پھر کر تاریخ کے کسی موڑ پر وہ ٹوٹ کر آتا ہے
اور اس نسل کے لوگوں کے عمل میں اپنے آپ کو دہراتا ہے اور ان کے سر بلا لاتا ہے کیا سیتا
میر چندانی کے عمل میں اسی بنیادی طرز عمل کی کار فرماتی ہے تو پھر یوں کہیے کہ سیتا میر
چندانی بے قرار آریائی روح کی تجسیم ہے ویسے سیتا میر چندانی کا جنسی رویہ بھی کسی قدر
آریاؤں کے قدیم جنسی رویے کی چٹائی کھاتا ہے اس کے اندر قدیم آریائی ثورت سانس لے
رہی ہے جو اپنے جنسی جذبے پر بند باندھنا ضروری نہیں سمجھتی اپنے شوہر جیل سے اسے
بدستور محبت ہے مگر اسے جانے کیا ہو جاتا ہے کہ قمر الاسلام جو دھری کی طرف ایسے کھینچتی چلی جاتی ہے
جیسے سانپ کی اور اس کا شکار کھینچنا چلا جاتا ہے پھر وہ عرفان سے محبت کرنے لگتی ہے۔ اس محبت کی بھری
بہاریں جیل سے دوبارہ ملنے کی بھی کوشش کرتی ہے چند راتیں ایک امریکی ٹورسٹ کے ساتھ گزارتی ہے
اور بڑی سادگی سے عرفان کو اس سے مطلع بھی کر دیتی ہے پھر واپس آکر وہ اس تصویر میں مگن رہتی
ہے کہ عرفان سے جب اس کی شادی ہو جائے گی تو وہ کراچی واپس جاسکے گی مگر اسی زمانے میں وہ
عورتوں کے شکاری پر وجیش بابو کے ساتھ کشمیر کے سیر سپاٹوں کے لئے نکل جاتی ہے۔
جب عرفان امریکہ سے اسے خط لکھ کر پوچھتا ہے کہ "تازہ ترین خبریں جو تمہارے متعلق سنی
ہیں وہ صحیح ہیں؟ تو وہ کسی ریاکاری کسی تریاچر کے ساتھ نہیں بلکہ خلوص اور معصومیت
کے ساتھ لکھ بھیجتی ہے میں تمہیں اور صرف تمہیں چاہتی ہوں اور انت سے تک چاہتی رہوں
گی" اس سارے نقشے میں سیتا کے یہاں کوئی احساسِ جرم پیدا نہیں ہوتا۔ نہ وہ کسی ذہنی
الکھن کا شکار ہوتی ہے۔ نہ مکار اور بے دانا ثورت کا مارپ دکھاتی ہے۔ وہ ایک سیدھا
سجا جنسی رویہ رکھتی ہے اور اس عہد کی بادر لاتی ہے جب آریاؤں کی وہ جنسی توانائی اجودہ

باہر سے لے کر آئے تھے۔ برقرار تھی اور انہوں نے پاکبازی کا تصور عورت پر ابھی مسلط نہیں کیا تھا جو آگے چل کر گھٹتی ہوئی جنسی توانائی کے اثر میں آکر تسلط کیا گیا اس کے باوجود اگر سیتا کی جنسی زندگی ایک حسی کیفیت کے ساتھ اس افسانے میں نہیں ابھرتی تو اس میں سیتا کا تصور نہیں، تصور قرۃ العین کی جھجک کا ہے۔

قرۃ العین حبیب در سیتا کو سٹریزیلی کے ساتھ مسٹریزیلی بن کر ہوٹل کے کمرے میں داخل ہوتے تو دیکھتی ہیں۔ اس سے آگے انہیں تعاقب کرنے اور دیکھنے کی ہمت نہیں پڑتی۔ پھر سیتا اس قانون کو صبح ہی کو نظر آتی ہے۔ جب وہ مسرخ پھولوں والا پردہ ہٹا کر دریچے سے باہر دیکھتی ہے۔ قرۃ العین کا اتنا دیکھ لیتا بھی بہت ہے۔ آگے تو ان کے کردار کسی جنسی جذبے کی چغلی ہی نہیں کھاتے تھے۔ بس ایک رومانی دھندلکے میں مگن رہتے تھے۔

سیتا کا ذکر تمام ہوا۔ مگر کیا مضائقہ ہے کہ ایک نظر ان مہاجرندوں پر بھی ڈال لی جائے جو اس افسانے میں ضمنی طور پر ظاہر ہوتے ہیں۔ سیتا کے گھرانے کے مقابلے میں مہاجرندوں کے اس گھرانے کو دیکھیے تو عجیب سا احساس ہوتا ہے۔ یہ کہ اکھڑے ہوئے لوگ سیتا کے کنبہ والے نہیں ہیں، بلکہ یہ لوگ ہیں۔ سیتا اور اس کے ماں باپ سندھ کی سرزمین سے ضرور اکھڑ گئے ہیں۔ مگر اپنی تاریخ اور دیو سالامیں ان کی جڑیں برقرار ہیں۔ سیتا کی جیت یہی ہے کہ وہ گھر سے بے گھر ضرور ہو گئی ہے لیکن اس بے گھر ہونے سے اسے ایک وسیع پس منظر میسر آ گیا ہے اس پس منظر میں اس کا کردار قہر دار بنتا ہے اور اس کے اہم کو ایک معنویت حاصل ہوتی ہے۔ مہاجرندوں کا کنبہ ایسے کسی پس منظر سے مالا مال نظر نہیں آتا۔ اس کنبہ کی کس بوڑھی عورت کو ہجرت کی کوئی روایت یاد نہیں آتی۔ کسی جوان کے طرز عمل میں اس تجربے کی کارفرمائی دکھائی نہیں دیتی یہ نقشہ مہاجرندوں کے زوال احساس نے ساتھ قرۃ العین کے اس قدیم تجربے سے بے اعتنائی کا بھی غماز ہے۔ مگر میری دقت یہ ہے کہ میں نے بچپن میں رام لیدا بھی دیکھی ہے اور ہجرت کی روایتیں بھی سنی ہیں اس لئے جب میں ہندو اسلامی تہذیب کے اثر میں سوچتا اور محسوس کرتا ہوں تو ان دونوں تجربوں میں سے کسی کو فراموش نہیں کر سکتا۔

اب میں آخر میں ان حضرات کو ایک خوش بخبری دیتا ہوں جو ادب میں افادیت

تلاش کرتے ہیں۔ اس افسانے کا افادی پسلو یہ ہے کہ اس میں تاریخی معلومات و افسر
 مقدار میں فراہم کی گئی ہیں۔ سندھ کی تاریخ اور لنکا کے دیو مالائی ماضی کے متعلق
 مفصل بیانات اس افسانے میں موجود ہیں یہ بیانات میرے لئے تو مصری کی ڈلیاں
 ہیں جو تجربے میں تحلیل ہو جاتیں تو اچھا تھا اب بھی ان میں لذت تو ہے مگر داستانوں
 میں آکر کڑا کڑ بولتی ہیں۔ رامائن کے اقتباسات بھی اس افسانے کا زیور ہیں۔
 مگر اس سلسلے میں بھی میری ایک مجبوری ہے۔ رامائن کو میں مقرب و مفرس
 زبان میں ہضم نہیں کر سکتا۔

(۹۰۲)

ستاروں سے آگے

تخلیق و شاد

میں نے قومیہ مونیٹرنگ ڈرون ذات کا انعکاس۔ شعور کی رو
 اور تجربیدی خیال آرائی وغیرہ سے ان نوز استعدادہ کیا تھا جب
 ۱۹۳۰ء میں میری کم عمری کا زمانہ تھا۔ اس طرح دیکھئے تو ان
 رجحانات کی ابتدا مجھ سے ہوتی ہے تاہم اب تک کسی نے بھی
 اس حقیقت کو مان کر نہیں دیا ہے۔ ستاروں سے آگے میں میری
 کہانیاں اسی لئے پن کا عکس پیش کرتی ہیں ان میں اسی سے
 تمام خیالات ملتے ہیں جو اردو میں دوسری نسل کا موضوع
 بنے۔ میرے لئے تو اب یہ سب کچھ قصہ پارینہ ہے
 میں بہت پہلے ہی ان مراحل سے گزر چکی ہوں اور
 یہ سب کچھ میں نے لاشعوری طور پر کیا فیش کے طور
 پر نہیں۔

(قرۃ العین حیدر سے انٹرویو)

سکرت ایال

خلو و افکار گراچی مئی ۱۹۸۸ء

چپے کے باغ

قرۃ العین کا یہ مختصر ناول کئی اعتبار سے بڑی اہمیت کا حامل ہے۔ عینی نے اس چھوٹے سے کینوس پر زندگی کی بڑے ہی وسیع انداز سے عکاسی کی ہے۔ صرف کرداروں کو دیکھا جائے تو حیرت ہوتی ہے۔ راحت کاشانی، فرحت کاشانی، صنوبر، شمشاد، قاسم، واجد، زرین، ارسلان، غفور میاں پاربتی جن سے ہر کردار منفرد ہے اور بڑا گہرا اثر قاری کے ذہن پر چھوڑتا ہے۔ اس کے علاوہ دوسرے کئی اور چھوٹے کردار ہیں جن کی اہمیت اور انفرادیت سے ناول کا تاثر اور گہرا ہوتا ہے۔ ان بیسیوں کرداروں کے ساتھ پچاسوں سائل ہیں جن کو اس فنکارانہ خوبی سے نمایاں کیا گیا ہے کہ ہر مسئلہ ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آتا ہے۔ نوارث کا مسئلہ ماحول کا کردار اور شخصیت پر اثر، تقسیم ملک کے بعد کے مسائل، نئے دولت مند طبقے کا ابھرتا جن کی زندگی کا مقصد صرف دولت ہے، اس کا اثر زندگی پر، اہم اقدار کا زوال، نفسیاتی الجھنیں، ادیر اور غریب طبقے کی زندگیوں کا بعد، صنعتی اور شہری زندگی کے شاحسانے، سرحد کی تقسیم سے دلوں کی تقسیم کی ناکام کوشش، مغربی پاکستان والوں کی بنگال سے عوام سے بے تعلقی، ان سارے مسائل کا احاطہ جس فنکارانہ رکھ رکھاؤ کے ساتھ عینی نے کیا ہے وہ اس ناول کو گہرا قدر بنا تا ہے۔ ان سب باتوں پر مسترد ناول کی بے حد اچھوتی ٹیکنک ہے۔ شاید اسی ٹیکنک کی وجہ سے اتنے سے مختصر ناول میں عینی نے اتنی ساری باتیں کہہ دی ہیں۔ اس ناول میں غزل کا اختصار

اور اس کی سادگی اور پرکاری ملتی ہے۔ کسی بھی بات کو شرح و بسط کے ساتھ بیان نہیں کیا گیا ہے۔ صرف اشاروں کنایوں میں بات کہہ دی گئی ہے۔ مختلف حقائق کا بیان یوں ہوا ہے کہ ان کی معنویت پوری طرح سامنے آجائے اسی وجہ سے وارن پیج نے کہا ہے کہ حقائق فسانہ میں FICTION اسی وقت اہمیت رکھتے ہیں جبکہ حقائق نہیں رہتے بلکہ معنوں میں تب بیل ہو جاتے ہیں۔ چائے کے باغ، میں حقائق معنی فیز بن جاتے ہیں۔

ناول میں واقعات کی پیش کشی یعنی اس کی ٹیکنک ہی ناول میں یہ وصف پیدا کرتی ہے برا چھٹا بڑا اور سنجیدہ، ناول نگار اپنے مواد کے مطابق اس ٹیکنک میں تبدیلی پیدا کرنے پر قادر ہوتا ہے۔ چائے کے باغ، میں اتنی سنجیدگی اور گہرائی ہے کہ عام قاری اس سے رطبت اندوز نہیں ہو سکتا کیوں کہ اس ناول میں ذہن کو چوکنا رکھنا ہوتا ہے۔ مختلف کرداروں اور واقعات کے تسلسل کو پاتے کے لئے ناول کو ایک سے زیادہ بار پڑھنا پڑتا ہے۔ قاری کے لئے ضروری ہوتا ہے کہ وہ مختلف واقعات کو اپنے ذہن میں رکھے اور ذہن کو چوکس رکھے تاکہ وہ مختلف واقعات اور پلاٹ کو اپنے طور پر مربوط کر سکے پھر یہ کہ واقعات کی پیش کشی سے قاری کو خود نتائج اخذ کرنے پڑتے ہیں۔ کیوں کہ سنجیدہ ناول جو اخلاقی سبق دیتا ہے وہ کبھی بھی راست انداز میں نہیں ہوتا۔ اس لئے مقبول ناولوں کے قاری کے لئے یہ ذہنی ورزشیں بڑی شاق گزرتی ہے۔ اس لئے عام قاریوں کے لئے ایسے ناولوں کو پسند نہ ملتا ہے۔ کیونکہ اس ناول میں فلش بیک ہی نہیں بلکہ فلش بیک در فلش بیک ہے جو کرداروں اور واقعات کو اپنی سادگی، قاریوں کو ان کے عجائبات کو سلجھانا پڑتا ہے۔

یعنی تے چائے کے باغ، میں سو ڈیڑھ سو صفحات میں کئی کہانیاں، بہت سے کردار، بے شمار واقعات زندگی کے مختلف گوشے سمیٹ لئے ہیں۔ ناول میں خود ناول نگار شروع سے آخر تک موجود ہے۔ اس کی اپنی کہانی صرف اس قدر ہے کہ وہ مغربی پاکستان سے سابق مشرقی پاکستان یعنی بنگلہ دیش ڈو کو منٹری فلم بنانے کے لئے بھیجی جاتی ہے۔ اور یہاں مختلف واقعات اس کے سامنے پیش آتے ہیں۔ دوسرا کردار زمرینہ کا ہے جو خود بھی اس ناول کی قصہ گو ہے۔ وہ ڈاکٹر ہے اور ارسلان سے جو چائے کے باغ میں بڑا خسر ہے اس کی شادی طے کر دی جاتی ہے۔ زمرینہ اور ارسلان شادی سے پہلے

ایک دوسرے سے ملتے ہیں اور ایک دوسرے کو قید کرتے ہیں، شادی کے بعد باوقار زندگی بسر کرتے ہیں۔ زرینہ کے برعکس کاشانی بہنوں اور صنوبر کے کردار ہیں اور ان کی کہانیاں اور ان سے وابستہ شمشاد قاسم اور واجد کی کہانیاں ہیں اور یہاں غریب طبقے کے کرداروں کی جھلک بھی ملتی ہے۔ جس میں غفور میاں اور پارتی کی محبت کی کہانی بھی شامل ہے۔

ناولوں کی ایک طرح سے مرکزی کہانی اس وقت ہی شروع ہوتی ہے۔ جب ناول نگار اسٹیشن پر ایک دیوہیکل امریکن اور اس کی سنہری بالوں والی میم کو دیکھتی ہے۔ جب ناول نگار پھر اس میم سے کلب میں دوپہا۔ ہوتی ہے یہاں اس کی بہن اور سہیلی زرینہ یکا یک اس میم کے تعلق سے انکشاف کرتی ہے۔ یہ فورت امریکن ہرگز نہیں ہے ہندوستانی میرا مطلب ہے، پاکستانی ہے۔ شرط لگاؤ۔ ادیب سنہری بالوں والی میم، پناہ یٹا فریڈ بتاتی ہے تو زرینہ کہتی ہے۔ اور تو ادیب یہ نام بھی بگس ہے۔ شرط لگاؤ۔ اور امریکہ کے متعلق جب ریٹا کچھ کہتی ہے تو زرینہ بتاتی ہے، "یہ بھی مجھ سے ہے۔ یہ امریکہ آج تک نہیں گئی" اور یوں ناول کے اہم کردار راحت کاشانی سے قاری کا تعارف ہوتا ہے۔ لیکن زرینہ جو اس ناول کی قصبہ گو بھی ہے جب اپنی داستان شروع کرتی ہے تو فلتس بیک سے کام لیتی ہے جس میں خود ابتدا میں راحت کاشانی کا کہیں ذکر نہیں آتا۔ بلکہ داستان شروع ہوتی ہے صنوبر کی زندگی کی ساسی سے۔ مقام ملکوت ہے۔ یہاں صنوبر کی شادی شمشاد سے ہوتی ہے جو اسے پرستش کی حد تک چاہتا ہے۔ تقسیم ملک کے بعد یہ تینوں ڈھاکہ منتقل ہو جاتے ہیں۔ شمشاد کے ساتھ اس کے دونوں دوست قاسم اور واجد بھی رہتے ہیں جنہیں شمشاد کے بھائیوں سے زیادہ سمجھتا ہے۔ اور پھر زرینہ کہتی ہے، "اب میں تم کو ایک بات بتا دوں۔"

— یہ چاروں، شمشاد، صنوبر، قاسم اور سب بھی

ادب درجہ رکھنے والے تھے۔ ان کو کتابوں سے خاص دلچسپی تھی

سب سے شہور آرٹ وارٹ سے کوئی خاص تعلق نہ تھا بلکہ

لوگ تھے۔ جو اس طبقے میں ہر جگہ نظر آتے تھے، یہ تھے

مستقبل کی ترقی اور آسائش کی زندگیوں کے محور تھے۔

میں بھی سیدھی سادی لڑکی تھی، اور خود کو بہت مٹھنے کی لکھنوی
 بیگم سمجھنے کی شوقین تھی، قصہ کوتاہ چاروں اپنی اپنی جگہ بہت
 شریف اور ڈھنگ کے لوگ تھے۔ ان میں آوارہ اور گھٹیا کسی کو
 نہیں کہا جاسکتا۔

یہ کہہ کر پڑھنے والے کے لئے ایک اور سوالیہ نشان ناول نگار نے چھوڑ دیا
 ہے۔ کیوں کہ ان تمام باتوں کے باوجود شمشاد کی غیر موجودگی میں قاسم اور صنوبر
 "ایک دوسرے کے بچہ قریب آ گئے"، اگرچہ صنوبر ایک بچہ کی ماں بن چکی تھی۔ لیکن بھری
 عشق، وحشت تک پہنچ جاتا ہے۔ صنوبر شمشاد سے طلاق لے لیتی ہے، لیکن صنوبر اپنے
 بچے کے لئے تڑپتی ہے تو قاسم اس پر یوں برس پڑتا ہے "علامہ راشد الخیری کی اس
 ٹریجک ہیروئن نے خدا کی قسم اب مجھے بوری کر دیا ہے" لیکن ایسے میں واحد ہمیشہ صنوبر کی
 دل دہی کرتا ہے یہ کہہ کر کہ تم اپنی کشتیاں جلا چکی ہو۔ اب قاسم سے بڑائی جھگڑے شروع
 نہ کر دینا۔ کہیں کی نہ رہو گی۔" وہ مزید روتی اور واحد مزید دلا سے دیتا "صنوبر کو اور
 دو بچیاں ہو جاتی ہیں اور وہ بنظاہر مطمئن اور خوش باش زندگی گزارنے لگتی ہے۔
 لیکن ایک چھوٹا سا واقعہ پیش آتا ہے۔

— ایک چھوٹا سا سفر۔ ایک بنظاہر غیر اہم ملاقات
 ایک منظر کی سرسری جھلک، ایک مختصر سا خط، ایک تحریر
 بے دھیان میں کچھ عرصے چند الفاظ، زندگی کا دھارا بدل
 دیتے ہیں۔ ایک لمحہ جہنم کو جنت اور جنت کو جہنم میں تبدیل
 کر دینے پر قادر ہے، ایک لمحہ، صرف ایک لمحہ —

ناول کا یہ اقتباس ناول نگار کی بڑائی اور زندگی کے غائر مطالعہ کا ایک چھوٹا سا
 ثبوت ہے۔ اصل میں ناول کے واقعات کے سلسلے میں ایسے ہی فکر انگیز ٹکڑے پورے
 ناول کی فضا کو بناتے ہیں اور ان ہی سے ناول نگار کے درجے کا تعین ہوتا ہے۔ زندگی
 کو دیکھنے اور دکھانے کے یہی زاویے کسی بھی ناول میں بنیادی اہمیت رکھتے ہیں۔ اور
 ان ہی درجہ اول کے ناول نگار دوسرے درجے کے ناول نگاروں سے ممتاز ہوتے ہیں۔ بہر حال جو واقعہ
 پیش آتا ہے وہ یہ ہے کہ قاسم بمبئی جاتا ہے۔ صنوبر بھی ساتھ ہوتی ہے۔ بمبئی میں صنوبر

کو ایک دوست نے یہ صلاح دی کہ میں راحت کاشانی اور منیر سروب کمار یعنی فروست کاشانی بہی کی سیر کے لئے اس کی بہترین گائیڈ ثابت ہوں گی۔ قاسم کو مخالفت تھا ہے لیکن صنوبران دونوں کے ساتھ ہولیتی ہے، اس نکتہ پر ناول میں ایک دوسرا فلش بیک، شروع ہوتا ہے۔ اور خود داستان گو کے الفاظ میں فلش بیک و فلش بیک شروع ہوتا ہے۔ ناول میں کہانی کہنے کی یہی منفرد ٹیکنک عام قاری کو گڑبڑ ادیتی ہے۔ اور اسی وجہ سے ناول نگار کا اصرار ہے کہ صنوبر کی کہانی اس نکتہ تک ذہن میں بھریں۔ دوسرے فلش بیک میں راحت اور فرحت کی پچھلی زندگی بیان کی گئی ہے راحت کلکتہ میں وار پبلٹی کے محکمہ میں اسسٹنٹ انفرمیشن آفیسر تھی اور سارے کلکتہ میں تھلکے پچائے ہوئے تھے کیونکہ اس وقت وطن عزیز اس قدر ماڈرن نہیں ہوا تھا مگر یہ حسینہ نازنین کلکتہ کے لوٹیر کلر روڈ کو پیرس کالین کو ارڈر گر دانتی تھی اور واحد صاحب کے ساتھ رہا کرتی تھی۔“

گو واحد، راحت کے ساتھ رہتا تھا لیکن وہ راحت سے اس لئے شادی نہیں کرتا ہے کہ وہ اس سے ”محبت“ کرتا ہے لیکن اس کی عزت نہیں کرتا۔ بعد میں معلوم ہوتا ہے کہ راحت نے کسی لوفرناب زادے سے شادی کر لی ہے۔ چند دن میں طلاق بھی ہو جاتی ہے۔ فرحت اسی زمانہ میں کلکتہ میں آتی ہے۔ گودہ معمولی شکل و صورت کی رڑ کی تھی لیکن وہ گھڑوں سیکس اپیل رکھتی ہے یہی قاسم سے اس کے معاشقہ کا آغاز ہوتا ہے۔ تقسیم کے بعد فلمی دنیا کے شوق میں دونوں بہنیں بھی چلی جاتی ہیں۔ لیکن شکلیں چونکہ کیمبرے کے لئے موزوں نہ تھیں اس لئے فلم اسٹار نہ بن سکیں۔ فرحت ایک فلمی ہیرو سے سول میرج کر لیتی ہے اور راحت ایک غیر فلمی ہیرو سے گندھرو واہر چالیتی ہے۔ فرحت کا ہیرو لاکھوں روپے اس کے نام منتقل کر کے کہیں چلا جاتا ہے اور یہ قاسم کے ساتھ رنگ ریاں مناتی ہے۔ صنوبر ایسی ہی حالت میں اسے دیکھ لیتی ہے۔ لیکن یہ سب کچھ دیکھ کر بھی خون کا گھونٹ پی کر وہ خاموش رہنے پر مجبور تھی کیونکہ وہ اپنی کشتیاں جلا چکی تھی۔ یہاں آکر گویا ایک اور فلش بیک شروع ہوتا ہے۔ زرینہ اپنی شادی کے سلسلے میں جب ڈھاکہ جاتی ہے تو پھر اس کی ملاقات راحت سے ہوتی ہے۔ زرینہ کلکتہ میں اس سے پہلی بار مل چکی

تھی۔ راحت صرف پیاس رو پیے کر بند و متان سے طبعی تھی۔ لیکن چند ہی روز میں وہ ڈھاکے
 منہ کے ترین ہوٹل میں اٹھ آتی ہے۔ کیونکہ ایک جرمن اب اس کی ناز برداریاں کر رہا تھا۔ اسی زمانہ میں
 فرحت بھی بیک ڈور سے ڈھاکہ اپنا پیا مفتل کرتی ہے۔ اور خود بھی یہیں آ جاتی ہے۔ فرحت کے ڈھاکہ
 آ جانے سے قاسم کی محبت جاگ اٹھتی ہے اور وہ صغیر سے پیار ہو جاتا ہے۔ دونوں میاں بیوی کی طرت
 رہنے لگتے ہیں لیکن تھوڑے ہی دنوں کے بعد نہ رہنے کی جب فرحت سے ملاقات ہوتی ہے
 تو وہ قاسم کے بارے میں اپنی مائملز کا اظہار کرتی ہے اور راحت جرمن کے بجائے
 امریکن سے شادی کرنے والی تھی اور بجائے راحت کاشانی کے ریٹائرڈ رائے اپنے آپ
 کو کہلوانا چاہتی ہے۔ یہ وہی سنہری بابوں والی میم صاحب ہیں جو زرینہ کو پہچاننے
 سے انکار کر دیتی ہے۔ چند دن کے لئے جب فریڈرکس میں چل جاتا ہے تو راحت ہر بڑے
 کے ساتھ رہنے لگتی ہے اور فریڈرکس ان دنوں کو ساتھ دیکھ کر ہر بڑے کو قتل کر دیتا
 ہے۔

اس طرح فیش بیک و فیش بیک کے ذریعہ کرداروں کے خط و خال نمایاں
 کئے گئے ہیں۔ اسی سلسلے میں زرینہ کی شادی کا واقعہ بیان کر دیا گیا ہے اور غریب بھنے
 کے غفلت میاں اور پارتی کا رومان، اور اس رومان کے نتیجے میں ان کے سرحد پار کرنے
 کا واقعہ بھی قصہ گوئی کے درمیان وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ماضی کے ان تمام واقعات
 کو سمیٹنا اور ان کو حال سے وابستہ کرتا ہوا اور کئی سواریہ نشانات چھوڑتا ہوا یہاں
 اختتام کو پہنچتا ہے جو ذریعہ العین حیدر کے ناول کی ٹیکنک پر غیر معمولی غور کی دیاں
 ہے۔ اس میں ٹیکنک پر یہ قابو سیکل کے کہنے کے مطابق فکر محنت اور مشق سے حاصل
 ہو سکتا ہے۔ وارن بیچ کے کہنے کے مطابق ٹیکنک ایک خاص تاثر پیدا کرنے کا اہم
 ترین ذریعہ ہے۔ اسی ناول کا ٹیوٹی تاثر اور اس کی فکر انگریزی بعض وقت
 بالکل ٹیکنک سے وابستہ ہوتی ہے۔ راحت کاشانی کی مخصوص زندگی اپنے تمام
 ماحول اور پس منظر کے ساتھ بڑی تکمیل کے ساتھ اور حد درجہ سوائیہ انداز میں اس
 مخصوص ٹیکنک کی وجہ سے ابھرائی ہے۔ ناول کے آخری حصہ میں راحت کاشانی
 کا ایک خط ملتا ہے جو اس کے سارے واقعات اور راحت کاشانی کی پوری زندگی
 پر پھر سے غور کرنے کی دعوت دیتا ہے۔

— میرے پیارے ابا، تسلیم، راشدہ پہنچ رہی تھے خط
 سے معاومہ کیا کہ آپ کی طبیعت زیادہ خراب تھی۔ میں نے انداز
 رکھ سیتا تھا کہ میں اسپیشل وارڈ کا انتظام کروا دیا تھی آپ
 آپریشن کے لئے فوراً وہاں داخل ہو جائیے میرا دل آپ کو
 دیکھنے کے لئے تڑپتا رہا اور میں حد پریشان ہوں اور جلد
 آپ کے پاس پہنچنے کی کوشش کروں گی اللہ تعالیٰ آپ کا سایہ
 ہمیشہ ہمیشہ ہمارے سر پر محفوظ رکھے۔ آمین۔

آپ کی تابعدار بیٹی، محمودہ —

محمودہ کا راحت کا شانی بن جانا سماجی المیہ ہے۔ محمودہ کیوں اور کن عمارت کی وجہ
 سے راحت کا شانی بن گئی۔ یہ سماج کا ایک اہم مسئلہ بھی ہے۔ یہی محمودہ، واجد
 کے ساتھ رہ کر کلکتہ کو پیرس بنا لیتی ہے، مسز فخر نواب، مسز غیاث الدین، مسز
 برکغر ڈ خان باغ، مسز چائیس فریئر اور نہ جانے کیا کیا محمودہ بن گئی۔ آخر کیوں؟
 محمودہ کا یہ فریب مسلسل کیوں اور کس لئے ہے؟ یہ بات بڑی سوالیہ علامت
 بن کر قریبی کے ذہن پر چھا جاتی ہے۔ خود ناول نگار کا بھی یہی سوال ہے؟

— محمودہ بہت عید المصعد، تم کو اس پیہم خود دیتی

اس خراب مسئلہ کے کیا حلال ہو؟ کچھ ستاؤ — کچھ

تو کہہ دو —

آپ اس قدر اچھے سوال کا جواب خود ناول میں تلاش کرنے کی کوشش کریں
 یہاں کسی جواب ملیں گے، نوازت، نسلی خدایات اور خاندانی ماحول بھی ایک جواب
 ہو سکتا ہے۔ راحت ایک خانہ بدوش عورت کی مڑکی ہے۔ اس لئے اخلاقی اور کی قدر
 قیمت ہی سے شاید وہ واقف نہ ہو سکی۔

راحت آبا کی بھی خامہ بدوش ہیں یعنی حلیمہ اور

فورٹ سنڈیمن اور لورارائی کے کسرت تک ان کے قبیلے کے

گھنٹیاں مہمرا کی چاندنی میں گونجتی رہتی ہیں۔ واجد

جہاں مہمرا کے... طعنہ دیا کہ تم آخر ہو کون سی

گیسری، اچکی، ادھر ادھر ڈاڑھے ڈالتی پہرتی صورتیاء و برباد
کھڑالتی حولو گودا کو —

ہو سکتا ہے کہ اسی پس منظر کی وجہ سے رفتہ رفتہ پیسا اور دولت ہی زندگی میں
سب کچھ بن کر رہ گئے ہیں۔ کیوں کہ ہماری زندگی کی یہ ایک المناک حقیقت ہے کہ اس
میں پیسا قدرِ اول کی حیثیت حاصل کر چکا ہے اس کے آگے کوئی قدر باقی رہی ہے اور
نہ ہی کوئی اخلاقی ذمہ داری۔ آج کے سماج میں زندگی میں کامیابی کا یہی واحد پیمانہ
بن گیا ہے۔

— آزادی کے بعد دونوں ملکوں میں نیا دولت مند

طبقہ ابھرا حصولِ زرِ حبس کا واحد آدرش تھا اور جوہرِ قسم
کی تہذیبی و اخلاقی اقتدار سے بے بہرہ اور بے تعلق تھا۔ شراب
نوشی، فیشن ایبل عیاشی اور ریا کاری کے اس عظیم الشان دور
نے ایسی روایات کو جنم دیا۔ جس کے آگے بے چاری راحت کا شافی
مبھی مانند پڑ گئی۔ اب راحت اور فرحت کا ٹاپٹاپ انوکھا نہیں
رہا تھا۔ —

آزادی کے بعد اس طبقے کا ابھرنا ہماری زندگی کی کتنی بڑی ٹریجڈی ہے اور
اس ٹریجڈی کو ہم کس طریقے سے بھگت رہے ہیں۔ یہ بات اب کسی بھی باشعور آدمی
کی نظر سے پوشیدہ نہیں ہے۔ لیکن زندگی کی ان بھیانک حقیقتوں کو اس قدر خوبصورت
انداز سے بے نقاب کرنا اور اس قدر فکر انگیز انداز سے ایسے گہرے مسائل کو اٹھانا امرِ
سنجیدہ ناول نگاری سے ممکن ہے۔ اس مسئلہ کی وجہ سے ہر قسم کی سلاوٹ اور گراوٹ
ہمارا مقدر بن چکی ہے۔ بہر حال حصولِ نہ کے لئے راحت کا شافی فلم انڈسٹری کا رخ
کرتی ہے۔ لیکن اُسے یہاں ناکامی ہوتی ہے :

— یہ اس کے لئے بڑا المیہ تھا احمد الدین، خانی

الذہن چوٹی کی فلم اسٹار بن کر لاکھوں کماریاں تھیں اور ایک
عالم میں مشہور ہو گئی مگر راحت اپنے غیر معمولی حسن،
ذہانت، فنی صلاحیت اور اخلاقی آزادی کے باوجود کچھ نہ

مین مسکی۔ اس احساس مجروحی اور ناکامی کی تلافی کے لئے وہ تلوار کی دھار پر سے گزر گئی۔

چونکہ دولت کمانے کا بہترین طریقہ فلم انڈسٹری تھی۔ اور جب اُسے وہاں ناکامی ہوتی ہے تو وہ ہر جگہ سونا کھودتی پھرتی ہے اور شاید اسی وجہ سے وہ نفسیاتی الجھنوں میں مبتلا ہوتی ہے۔ یا یہ کہ نفسیاتی الجھن اُسے ایسے حالات میں مبتلا کر دیتی ہے۔ راحت کی فطرت میں شدید نمائش پسندی تھی اور بقول یکسلے نمائش پسندی تو ہر کسی صورت میں ہو VULGAR ہوتی ہے۔ اسی وجہ سے راحت اپنے جسم کی نمائش کرتی ہے:

۔۔۔ انسانی جسم کے متعلق سارا مسئلہ روپے کا رھ ڈاکٹروں کا رویہ، شاعروں سنگتراشوں اور مصوروں کا جمالیاتی رویہ اور سیدھی سیدھی جنسی ایروج جس میں صحت مند اور مریضانہ رویے شامل ہیں۔ یہ واقعہ کہ راحت نے مجھے غسل خانے میں بلایا اس کی جسمانی راستی پسندی یعنی EXHIBITIONISM کا غماز تھا۔ راحت کو اپنے خوبصورت جسم کا شدید احساس تھا۔

راحت کے کردار کی یہی تہہ دار گتھیاں اس کے متعلق قاری کو سوچنے پر مجبور کرتی ہیں۔ راحت مسلسل اپنے آپ کو فریب دیتی ہے۔ وہ طرح طرح کے دل خوش کن تجربے بونے کی بے حد مشوقین اور عادی ہے، شاید یہی تجربے اس کی زندگی کا سہارا بن چکے ہیں۔ کیونکہ وہ اپنے کو بے حد غیر محفوظ محسوس کرتی ہے اور چاہتی ہے کہ کسی نہ کسی طرح خود کو ایسے لوگوں سے مسائل کرے جن کے قدم زندگی میں مضبوطی سے جمے ہیں۔

محبوبہ کو راحت کا شافی بنانے والے کئی عوامل ہیں۔ اپنے باپ کی یہ تابع دار بیٹی جو باپ کی صحت اور آرام کا ہر ممکن طریقے سے خیال رکھتی ہے۔ جب طرح طرح کے روپ میں ہمارے سامنے آتی ہے تو ایک باشعور ناری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے کہ ایسی کیوں ہے اور کس لئے؟ شاید یہ صنعتی اور شہری زندگی کی ایسی لعنت ہے جس

سے مفر ممکن نہیں:

— کوئی چار مہینے کی بات رہے، امیں ڈھاکہ گئی ہوئی تھی۔

وہاں اب ریسٹوران اور ٹائٹ کلب کھل گئے ہیں، اور ڈھاکہ وک

بہلا سا خواہیدہ میرمنوں شہر منہیں مہر حال، تو وہاں

ایک مکان سے کل رہی تھی کہ کیا، بکھرتی ہوئی کہ تصدیق

ریسٹوران کے سامنے ایک جھکد اور ہندو سر ڈھکڑی دھکڑی

امراہوا دھکڑا دھکڑا دھکڑا، سیٹ پر صرخت اور عصمت کاستانی

لوہب زادیوں کے امدار میں بڑے ٹھہرے سے بیٹھی ہیں —

نئے دولت مند طبقے کا اکبر آنا اور دولت کا ہر چیز کے لئے معیار بن جانا مختلف

انداز کے زوال کا ایک ایسا پہلو ہے جس کی طرف یوں بے حد اچھوتے انداز سے دعوت

فکر دینا ایک بڑے فنکار ہی سے ممکن ہے۔ اب اس لعنت سے گریز ممکن ہے یا نہیں۔

اور تب دفعتاً مجھ پر انکشاف ہوا۔ تمہارا اور میرا محبوب

خواہیدہ میرمن صرخت، سیدھا سادا، غریب، شریف، بھولا بھالا

میرمن شل ڈھاکہ ایک ماڈرن صنعتی (SOPHISTICATED) شہر

مر جکا دھکڑا اور اس حیرت انگیز قلب ماہیت کی ایک علامت

یہ جھکیلی تھندو سر ڈھکڑی دھکڑی جو قصبہ ریسٹوران کے

سامنے کھڑی رہے۔

— لیکن ملک کی اس حیرت آید ترقی کے ساتھ یہ عام

ماگریہ ہیں صہیں اس جھکد اور تھندو سر ڈھکڑی کو بہن عالم قبول

کرنا ہوگا —

سنجیدہ ناول نگار۔ یوں طرح طرح سے ذہن اور فکر کے دریچوں پر دستک دیتا

ہے۔ لیکن ضرورت اس بات کی ہوتی ہے کہ ہم اس کی آواز پر کان دھریں، اگر ہم

اس کے پیش کردہ مسائل پر غور نہیں کر سکتے تو اس میں ہمارا قصور ہے نہ کہ ناول نگار

کا۔ ناول کو عجوبی طور پر دیکھنا ہوتا ہے۔ صرف راحت کاشانی کے برہنہ بٹ ہیں بیٹھ

جانے کو تو سب کچھ سمجھ لینا، یا اس کے مختلف آدمیوں سے تعلقات ہی پر توجہ کر کے

یا صندوق کے شہر بردار کو ہی پیش نظر رکھ کر کوئی حکم ناول کے متعلق لگانا صحیح نہیں ہے۔ بعض وقت ان باتوں کا محاسبہ بڑی شدت و مد سے کیا جاتا ہے۔ اس سلسلے میں دائرہ نظر نے جو بات کہی ہے۔ ہمیشہ پیش نظر رکھنی چاہیے اس کا کہنا ہے کہ کتاب اچھی ہوتی ہے یا بُری وہ اخلاقی یا غیر اخلاقی نہیں ہوتی۔ اس حقیقت سے انکار ممکن نہیں کیونکہ اچھی بات کسی طور پر اور کسی صورت میں بھی غیر اخلاقی نہیں ہو سکتی اور بُری کتاب کے اخلاقی ہونے کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ آج کا سنجیدہ لکھنے والا کبھی بھی پرانے انداز سے یعنی راست انداز سے اخلاقی سبق نہیں دیتا۔ کیوں کہ سنجیدہ لکھنے والے باشعور قاری کو پیش نظر رکھ کر لکھتے ہیں۔ مقبول ناولوں کے پڑھنے والے یا اسی انداز میں سوچنے والے سنجیدہ لکھنے والے جو اخلاقی سبق دیتے ہیں ان کو حاصل نہیں کر سکتے یا حاصل کرنے کی زحمت گوارا نہیں کرتے۔ کیونکہ آج کا بڑا فنکار اخلاقی حقیقتوں کا اظہار مانوس طریقے پر نہیں کرتا کیونکہ مانوس طریقے بقول الڈوس کہلے کہ "نہیں پہنچاتے" اس لئے قابل توجہ نہیں بن سکتے۔ اس لئے آج کے سنجیدہ لکھنے والے شاک سے کہ اخلاقی سبق بھی دیتے ہیں اور زندگی کی حقیقتوں اور سچائیوں کا اظہار کرتے ہیں۔

قرۃ العین حیدر نے بھی ہماری موجودہ زندگی کے تلخ حقائق کو بے حد فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ اور سچ پوچھیے تو بڑا ہی واضح اور اہم اخلاقی سبق بھی دیا ہے۔ لیکن چونکہ تلخی شکر میں لپٹی ہوتی ہے اس لئے صریح سلیج کو دیکھنے والے غلط نتیجہ اخذ کر سکتے ہیں کیونکہ اس سبق کو پانے کے لئے تحلیل و تجزیہ کی ضرورت ہے جیسا کہ فرانک نورس نے کہا ہے ہر ناول کا کوئی نہ کوئی مقصد ہوتا ہے، لیکن اچھا ادب مقصدیت کا شکار نہیں ہوتا، اس کا کہنا کہ ہر ناول تین باتوں میں سے کسی ایک بات کی وضاحت لازمی طور پر کرتا ہے۔ (۱) یا تو وہ کوئی بات بیان کرتا ہے (۲) یا کسی چیز یا بات کو پیش کرتا یا دکھاتا ہے (۳) یا کوئی بات ثابت کرتا ہے۔ معمولی ناول میں کسی چیز کا بیان ملتا ہے۔ اس سے بہتر ناول کسی چیز کو دکھاتا ہے یا کسی بات کی وضاحت کرتا ہے اور سب سے اچھا ناول کسی بات کو ثابت کرتے کے لئے پہلے اسے بیان کرنا ضروری ہوتا ہے۔ اور پھر اس کی وضاحت کرنی پڑتی ہے اور پھر ہمیں اسے ثابت کیا جاسکتا ہے۔

چائے کے باغ میں یہ تینوں باتیں ملتی ہیں یعنی نے یہ ثابت کیا ہے، اگرچہ اس طرح

کی تشہیر تک سے ناول کا حسن متاثر ہوتا ہے اور یوں خواہ مخواہ بد ذوق کا مرتکب ہونا پڑتا ہے۔ کہ غلط طریقے سے زندگی گزارنے کے نتائج بھی بُرے ہی نکلتے ہیں۔ اگر ذرینہ، صنوبر اور راحت کی زندگی کا تقابلی مطالعہ کیا جائے تو یہ حقیقت بالکل واضح طور پر سامنے آتی ہے۔ ذرینہ صرف داستان گو نہیں ہے۔ بلکہ خود اس کی زندگی بھی ناول میں پیش کی گئی ہے تاکہ اس کی زندگی کو سامنے رکھ کر صنوبر اور راحت کی زندگیوں کو دیکھا جائے۔ صنوبر شوہر بدلتی ہے لیکن ہر بار اپنے کیے کی سزا پاتی ہے۔ وہ شمشاد سے دغا کرتی ہے لیکن اپنے بڑے کے لئے اُسے تڑپنا پڑتا ہے اور جس بے وفائی اور بے خیالی سے وہ شمشاد کو دھکا دیتی ہے۔ قاسم اس سے بالکل اسی انداز سے بے وفائی کرتا ہے۔ اور اُسے دھوکا دیتا ہے۔ صنوبر کو نہ صرف اپنے کیے کی سزا ملتی ہے بلکہ وہ سماج میں بھی لوگوں کی نظروں سے گر جاتی ہے جو بجائے قویٰ ایک سزا ہے۔ ذرینہ کی بہن کھلے الفاظ میں صنوبر کی سرزنش یوں کرتی ہے۔

————— بیٹا جس مرد کے ساتھ میں تمہارے باپ نے تمہارا ساتھ دیا، اسے تم بلا تصور ٹھکرا کر چلی آئیں۔ کیا قاسم سے بیاہ کر رہے وقت تم کو معلوم نہ تھا کہ یہ دراصل کس قسم کا انسان ہے؟ "خود کردہ راجہ علاج نیست" یہی اب صبر کرو۔

————— یہاں چلتے چلا رہے ناول نگار نے یہ بھی ظاہر کر دیا کہ یہ انداز فکر قابلِ قدر ہے گویا معدوم ہو رہا ہے۔ "تم جانتی ہو آپا اُپتی ورتا مورتوں میں اسے ہیں جن کا ایمان ہے کہ اگر شوہر شرابی، بد معاش، جراثیم پیدہ بھی ہو تب بھی بیوی کو مروتہ دم تک اس کے ساتھ نباہ کرنا چاہیے" آپا ڈولا آئے اور جنازہ نکلیے والدہ مدرسہ فکر سے تعلق رکھتی ہیں۔ (اور صد افسوس کہ یہ مدرسہ فکر تیزی سے معدوم ہو جا رہا ہے) چنانچہ اصولی طور پر اسی حرکت کو ناپسند کرتی تھیں کہ وہ اپنا شرعاً اور مجتہد

چھوڑ کر دوسرے آدمی کے گھر آگئی —

صنوبر اپنی آنکھوں سے قاسم اور فرحت کو ایک ساتھ دیکھ کر خاموش رہنے پر مجبور ہو جاتی ہے۔ اس سے بڑھ کر اس کے لئے کیا سزا ہو سکتی ہے۔ اور پھر وہ جس ذہنی کرب اور انتشار سے گزرتی ہے یہ بات بھی خود اخلاقی سبق رکھتی ہے۔

صنوبر سے زیادہ راحت کاشانی کا کردار اخلاقی سبق دیتا ہے۔ راحت کاشانی اپنا سب کچھ بھی واؤ پر لگا کر کہیں کی بھی نہیں رہتی، وہ سماج میں جتنا گرا ہوا مقام رکھتی ہے ناول کے شروع سے آخر تک ظاہر ہے۔ ذرینہ جس طرح راحت کاشانی کا ذکر کرتی ہے، واجد کی بہنیں جس طرح ذیل کر کے اسے واجد کے گھر سے نکالتی ہیں۔ ذرینہ کی بہنیں جس طرح اس قسم کی لڑکیوں سے نہ ملنے کی ہدایت کرتی ہیں، اسی طرح جگہ جگہ راحت کی ذلت آمیز زندگی کو نمایاں کیا گیا ہے۔ گو راحت اور فرحت جیسی لڑکیاں خواب زاد یوں کے جیسے تھے“ سے رہتی ہیں۔ مالی شان کاروں میں گھومتی پھرتی ہیں۔ لیکن راہ گیروں کے فقرہ کہنے سے سماج میں ایسی عورتوں کی جو عزت ہے وہ بڑی عمدگی سے ظاہر کی گئی ہے یعنی ”سونا کھودنے والی پبلک سیکٹر“ راحت زندگی میں اپنے آپ کو ایسے لوگوں کے مماثل کرنے کی کوشش کرتی ہے جن کے قدم مضبوطی سے جمے ہوتے ہیں لیکن ظاہر ہے کہ وہ اب بہت دور نکل آئی تھی۔ اس کے لئے ممکن نہ تھا کہ وہ ذرینہ کی طرح ایک باعزت اور شریفانہ زندگی بسر کرے۔ راحت جیسے کرداروں کا زندگی اور سماج میں جو حشر ہوتا ہے۔ اس کو قرۃ العین نے ہر ممکن طریقہ سے نمایاں کیا ہے۔ راحت اپنا سب کچھ کھو کر بھی کچھ نہیں پاسکی، راحت کا خط جو پچھلے صفحات پر پیش کیا جا چکا ہے اس کی پریشانی اور شدید کرب کو ظاہر کرتا ہے۔ اگرچہ وہ زندگی میں کئی آدمیوں سے وابستہ رہتی ہے۔ لیکن اس کی زندگی جس درجہ تنہا ہے اس کو ناول نگار نے بڑی ہی خوبصورتی سے ظاہر کیا ہے۔ جو ناول نگار کی اخلاقی نگاری کی روشن دلیل ہے۔ راحت کے خط کے ساتھ ایک کاغذ بھی ملتا ہے جس پر:

— آڑی ترحیلوں لکریں مینی تھیں، پانچ چھ مرتبہ

دھرا میا گیا متھامیں کہہاں کہہاں سے گزر گئی۔ میں کہہاں

کہہاں سے —

اور اس کے بعد ایک کونے میں لکھاتا تھا شاید کہ چمن
مہکا شاید کہ بہار آئی، دنیا کی دھڑکن، دل کی دھڑکی

تسہائی —————

راحت کی بڑبڑکی اپنے اندر زبردست اخلاق سبق رکھتی ہے۔ قرۃ العین نے زرینہ
صنوبر اور راحت کی زندگیوں کو پیش کر کے ثابت کیا ہے کہ کس طرح صنوبر اور راحت مختلف
رہیں پر بھٹکتی رہیں۔ ان کی زندگیاں پریشان بھی رہیں اور منتشر بھی، لیکن زرینہ کی
زندگی نہایت خوش باش اور مطمئن تھی۔ زرینہ ایک جگہ خود بتاتی ہے کہ وہ اپنا راستہ صنوبر
اور راحت کی زندگیوں کو دیکھ متعین کرتی ہے۔ گویا ان کی زندگی سے سبق لیتی ہے۔

————— سچی بات یہ ہے کہ ابامیال کی بیماری اور صنوبر

وغیرہ کی تنہائی کنفیوزڈ اور بے تکی زندگیوں کا مرقع دیکھنے

کے بعد بھٹتا میں نے حڑحڑا کر صاف کر دی۔ (اور اللہ کا شکر

دے کہ اپنے اس فیصلے سے بے حد، بے حد خوش ہوں) —

یہ تینوں کی زندگی اس شعر کی تفسیر ہے

ذابستگان منزل کی سیدھی سی ایک راہ حق گم کردگان منزل کی بے شمار راہیں
اور راحت کی زندگی جو ہمیں سبق دیتی ہے گویا اس شعر کی پوری وضاحت ہے۔

مست زندگی کا دوسرا نام

مست کی تنہا مستقل غم

بعض حضرات "چائے کا باغ" پر یہ اعتراض بھی کرتے ہیں کہ اس میں غریب
طبقہ کی زندگی جس تفصیل کے ساتھ پیش کی جانی چاہیے تھی پیش نہیں کی گئی
یا پھر غفور اور پابقی کے کرداروں سے بہت کام لیا جاسکتا تھا لیکن ناول نگار نے توجہ
نہیں کی۔ لیکن یہ اعتراض بھی ناول کو غائر نظر سے نہ دیکھنے کا نتیجہ ہے۔ ناول نگار نے
خود اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ اس نے غریب طبقے کی زندگی کو پیش نہیں کیا ہے؛

————— مگر ایک قسم کی زندگی اور بھی ہے جس کو میں

اسی مسرزمین میرسار دے میں کھوجتی پھرتی ہوں۔

وہ چاروں طرف بکھری نظر آتی ہے، جس کو میں دیکھ

ہوئے الفاظ اور سسولائیڈ کی ریل کی گرفت میں لانا یا ہتی
 محروم مگر وہ رمد گا اتنی زخمی، اتنی تکبیر، اتنی وسیع و عظیم
 دھک کہ اس کی منکاسی اور ترجمانی کے لئے دل و جگر کا خون کرنا
 جو گا بیہودہ، ہی کامیابی مشکل ہے۔ یہ میرا قلم۔ کتا کرور

اور بنا کافی اور بڑے معنی اور مجبور ہے —

اصل میں ناول نگار کے قلم کی یہی کمزوری اس کی قوت ہے۔ ہر اچھے اور بڑے
 نگار کا اس کا اپنا ایک دائرہ عمل ہوتا ہے۔ اور بڑے ناول نگار کو اسی بات
 کا احساس ہوتا ہے کہ وہ اگر اپنے دائرہ عمل سے نکل جائے گا۔ تو اسے کامیابی نہیں
 ہوگی۔ لیکن معمولی درجے کے ناول نگار ہر جگہ ہاتھ مارتے کی کوشش کرتے ہیں
 اسی وجہ سے کہیں سے بھی کچھ ہی حاصل نہیں کر سکتے جین اسٹین نے زندگی بھر
 متوسط طبقے کی زندگی اور ایک خاص ماقول کو پیش کیا۔ اسی طرح ورہینا وولف کا بھی
 اپنا ایک مخصوص دائرہ عمل ہے۔ اس مخصوص دائرہ عمل کی وجہ سے ان کی عظمت پر کسی
 بھی اچھے اور بڑے نقاد نے حرج گیری نہیں کی۔ یہ بالکل ایسی ہی بات ہے کہ ایک
 ایسے مصور سے جو پورٹریٹ بنانے میں کمال رکھتا ہو اس پر یہ اعتراض کیا جائے کہ
 وہ لینڈ سکیپ کیوں نہیں بناتا۔ یا کہ کسی مصور نے کار بنائی ہے اور پس منظر میں
 رکشا دکھائی ہے تو اس سے یہ مطالبہ کرنا کہ اس نے رکشا کو اہمیت کیوں نہیں دی۔ کار
 کو کیوں پس منظر میں نہیں رکھا۔

اس سلسلے میں امریکی ناول نگار تھامس ویلف نے جو بات کہی ہے وہ بھی پیش
 نظر رکھنی چاہئے۔ اس کا کہنا ہے کہ کسی بھی فن پارے میں ہر چیز بدل جاتی اور منقلب
 ہو جاتی ہے۔ فنکار کی شخصیت کی وجہ سے غیر محدود انسانی زندگی فنکار کے لئے
 اتنی اہمیت نہیں رکھتی جتنی اسے کے اپنے تجربہ کی شدت اور گہرائی۔ ذرا العین کے
 ناول کو اہمیت بخشنے والی چیز تجربہ کی یہی شدت اور گہرائی ہے۔

تجربہ کی یہی شدت اور گہرائی ناول کو فکر انگیز بناتی ہے۔ ناول کے گونا گوں انتفا
 خود زندگی کے تعلق سے سوال اٹھاتے ہیں۔ یہ زندگی کیوں ہے؟ کس لئے ہے؟ یہ بنیاد
 سوال اچھے ادب کی نشانی ہے۔ ہر اچھا ادب زندگی اور زندگی کے مختلف پہلوؤں

ہمیں سوچنے پر مجبور کرتا ہے :

۔۔۔۔۔ اس سوال کا جواب مجھے نہ ملا کہ آخر اس ذات مطلق و نہ دنیا بینی ہی کیوں۔ یہ لیا کس لئے رچائی آخر۔؟ میں تو سمجھتی ہوں کہ مہاتما بدھ بھی دراصل ایک مرتبہ افیم کھار گئے تھے، یہ نروان وغیرہ سب اسی کا نتیجہ تھا اور اگر پانچ منٹ کے لئے فرضی کر لو کہ آپ بڑے آپ ارتقا ہو گیا۔ تو ارتقا رہی کیوں ہوا بھائی۔؟ کوئی تک تھی؟ وجہ تھی۔؟

شُرَّاءِ جَمَال

قُرَّةُ الْعَيْنِ کئی سیتا

قُرَّةُ الْعَيْنِ حیدر ہمارے اُن چند لکھنے والوں میں سے ہیں جنہوں نے جدید مغربی ادب کی صحت مند اور توانا روایات سے بھرپور فیض حاصل کیا ہے۔ آگ کا دیا اپنے وسیع کینوس نفسیاتی دروں میں، جدید تکنیک اور مخصوص ہندوستانی روح کی وجہ سے نہ صرف قُرَّةُ الْعَيْنِ بلکہ پورے اردو ناول سرمایے میں ایک گراں قدر اضافہ ہے۔

قُرَّةُ الْعَيْنِ حیدر کے ہاں آزاد تفلّازمہ خیال IF CONSCIOUSNESS ۱۴۴ کو شعوری طور پر اپناتے کے رجحان کے علاوہ جدید انسان کا کرب جس شدت سے متا ہے اس کی مثال اردو میں کم ہی لکھنے والوں کے پاس مل سکے گی۔ عموماً عالمی سطح پر اور خصوصاً برصغیر ہندوپاک کے ناقدین یا SO-CALLED INTELLECTUAL طبقہ کے ذہنی اور نفسیاتی مسائل کو انتہائی فنکاری اور چابکدستی سے پیش کرتے ہیں قُرَّةُ الْعَيْنِ حیدر کو خاص ملکہ حاصل ہے "سیتا ہرن" — مصنفہ کی تمام فنکارانہ صلاحیتوں اور وسیع انسانی مشاہدے کی ایک کامیاب مثال ہے۔ ناولٹ کا مرکزی کردار سیتا ایک بھٹی کی ہوئی روت کی طرح پورے ناولٹ پر چھائی ہوئی ملتی ہے۔ اس کا جسمانی سفر تو سندھ، کراچی، لکھنؤ، گولسیر، امریکہ اور پیرس تک محدود ہے اور اس سفر میں اُسے جمیل، عرفان، قمرالاسلام، لڑکی مارشل اور یہ ویش کمار چودھری کسی نہ کسی موڑ پر ملتے رہے لیکن اُس کی روت کے سفر میں جو صدیوں پر مجبور ہے یا شاید ازل تا ابد جاری ہے اُس کا کوئی ساتھی نہیں، کوئی ہمدرد، موثر اور غمگین

خواب تھے اکدن اور ج زمین سے کاکشاں کو چھو لینگے
 کھیلنے کے گھر تک شوق سے قوس قزح میں چھو لینگے
 باد بہاری بکے چلیں گے سرسوں بن کے پھولیں گے
 ملی خوش پر زخم جگر کی اس آباد خرابے میں

راہل..... اس اکلوتے بچے کی یاد اس آباد خرابے میں سدا ہی زخم جگر کی غلش بن کر اس
 کے ساتھ رہی.....

رام کی سیتا کو تو جیب ہرن کیا کیا تھا تب اُسے آسمانوں نے بھی سدا میں دی تھیں یا وہ
 آسمانی صداؤں کو سن سکتی تھی..... اتنا شور و غوغا اور شینوں، فلسفینوں، سائنس
 دانوں کی اتنی چیخیں اتنی آوازیں تب کہاں تھیں۔ اس وقت تو صرف ایک آواز تھی جو ہر آواز
 سے زیادہ اونچی، واضح اور صاف سنائی دیتی تھی۔ دھرم برگد کا مضبوط ورنٹ ہے بد نفس اس
 دنیا میں کیسے کی طرح تباہ کن ہیں..... اور سیتا بھی کسی کو پکار تو سکتی تھی..... لے اس
 کا یقین تھا کہ اس کی جینے یا دوپٹے اس کے رام کو اس کی خبر دے دے گا... اور راون جوگی کے
 بھیس میں سیتا کی کٹی پر پہنچا اور انہیں زبردستی اکٹھا کر لے چلا۔ سیتا چیخیں۔

”گھورائے۔۔۔ گھورائے۔۔۔“ رگھورائے نے جب اپنے نیچے ایب پہاڑی پر بندروں کو
 بیٹھے دیکھا تو ہری کا نام لے کر اپنا دوپٹہ ان کی طرف پھینکا..... رام کی سیتا کو تو جوڑھیا
 کی سرزمین بھی اپنی طرف کھینچتی رہی..... کشش ثقل کی یہ نازک دھڑت کہاں بڑوٹھمٹیر
 قطع کی گئی تھی۔

لیکن ”ماڈرن سیتا“ کو اب کونسی زمین اپنی طرف کھینچے..... وہ ریشم کی نظر آنے
 والی بڑی توسیاست کی آتشیں پینچی سے کب کی کاٹ دی گئی..... کس آسمان کی آواز
 سننے وہ سیتا جو FREE THINKER (پاسپورٹ کے غلنے میں) REALIST اور
 MATERIALIST ہے (ادبی محفلوں اور سماجی زندگی میں) اور جیل کی بیماری میں غلام
 جان سے پر تپہ کر تمام رسمیں کرتی ہے۔

سیتا کی شخصیت کا یہ تضاد، اس کے داخل اور خارج کا ٹکڑاؤ اس کی پیہم ناکامیوں سے
 اور تیز دُور ہر بلا ہو جاتا ہے۔ تب ہی تو پر ویش کمار چودھری کہتا ہے۔ ”تم جیسی
 لڑکیاں کبھی خوشی نہیں، حاصل کر سکتیں“ اور کبھی خوشی و سکون حاصل نہ کر سکنے کا یہ زہر سیتا

کی رگ رگ میں خون بن کر دوڑنے لگتا ہے..... اس زہر کی تیزابیت کی تاب کس نے لائی ہے؟ کس نے پیلا ہے اس زہر کو..... سیتا تو ایک عورت ہے اور عورت کی عقل گھٹنے تک ہوتی ہے اور شام ہوتے ہی وہاں سے بھی نکل جاتی ہے اب شام کے بعد اس کی تمام حرکتوں اور لغزشوں کی ذمہ داری اُس پر کیسے آئے..... یہی وجہ ہے کہ اتنے پہلوؤں کی گرمی اپنے میم میں سمیٹنے کے باوجود اس کی روح معصوم نظر آتی ہے اور وہ ہر محفل میں پوری خود اعتمادی اور وثوق سے باتیں کرنے کے باوصف وقت کی جبریت کا مظلوم شکار سیتا کی زندگی کے اس ایسے آج کی کتنی سیتا بیچ سکتی ہیں....

سیتا ایک سوالیہ نشان ہے..... بے رحم سیاست دانوں اور ناکام فلسفیوں کے لئے..... جو اپنی ہی طرح کی سنیکدو بھٹکتی ہوئی نیک ردحوں کی طرف سے جواب کی طالب ہے.....

اس سوالیہ نشان کو سیتا ہی کی ہم جنس فرقہ العین جی۔ نے ایک چیلنج کی طرح قبول کیا اور سیتا بہن اُس کا جواب ہے (آج کی سیتا کو بھی تو آج کی تہذیب اور فلسفوں کا رادون اڑا لے گیا)

سیاست دانوں اور ناکام فلسفوں سے کئے گئے اس سوال کا جواب ایک حساس فنکار نے دے کر میرے نزدیک کوئی قلعہ نہیں کی کہ سمندر میں راکٹشمنوں کے گھولے ہوئے ہیر کو پیتا بھادیو ہی کا کام ہے اور خالق اپنی مخلوق کو بچانے کے لئے یہ جرات کر سکتا ہے کہ زہر کو سولے اس کے کوئی دوسرا پچا بھی نہیں سکتا۔

وَحِيدٌ أَخَرٌ

قُلَّةُ الْعَيْنِ کے افسانے فکر و فن

اردو افسانے کی ولادت ناول کے بعد ہوئی۔ لیکن اس صنف نے ترقی پسند کہانی نگاروں کے قلم میں جلد ہی بلوغت کو پہنچ لیا، جب کہ اردو ناول اب تک ٹھنڈیوں چل رہا ہے۔

دو تین استثنائی کارنامے کسی صنف کی مجموعی پختگی کی دلیل نہیں ہوتے۔ منٹو، کرشن، چندر بیدی، عصمت غلام عباس، عزیز احمد، احمد ندیم قاسمی اور ان کے ہم عصر و بال بعد افسانہ نگاروں نے اس صنف کو نہ صرف فنی لحاظ سے ہر طرح تراش خراش کر مکمل کیا، بلکہ مختلف تکنیکوں اور طریقہ ہائے کار سے بھی روشناس کیا۔ پریم چند کی کہانی میں قصہ پن میانہ انداز میں ملتا ہے "کفن" بے رحم حقیقت نگاری کے ساتھ اس کے فن کا شہکار ہے۔ منٹو، کرشن، بیدی اور عصمت نے افسانے کو نفسیاتی، عمرانی، سیاسی مسائل کے لئے مختلف زاویوں سے برتا۔ کہانی کہنے کے انداز میں لاشعور کے تجزیے، آنے والے ازمات، مکالموں کے ذریعے کہانی کی نمو، فضا آفرینی، کردار نگاری پلاٹ میں پیچیدگی اور جدت سے کام لے گئے۔ تجریدی اور علامتی ایسے کردار اور بے موضوع کہانی کی بالکل ابتدائی شکلیں بھی۔ ۱۹۵۵ء تک کے افسانوں میں تلاش سے مل سکتی ہیں۔ اس وقت تک اردو کہانی ہمارے معاشرے اور اس کے رنگارنگ کرداروں ہمارے تہذیب و روایات، ہماری تاریخ اور سیاست کے بہت سے پہلوؤں کو جذب کر چکی تھی۔ لیکن دو ہمتوں میں اس کی ترقی کے امکانات کو ابھی بروئے کار نہیں لایا گیا تھا۔ منٹو، بیدی اور عصمت اپنے اپنے رنگ میں مختصر افسانے کے مزاج شناس

ہیں کرشن چندر نے پہلی بار اس کو پھیلانے اور اس کی ابتدائی طویل مختصر کہانیاں لکھیں
بیدی کی "ایک چادر میلی سی" بھی اسی سمت میں ایک اہم قدم ہے۔ عزیز بھٹا، ممتاز شیریں
کی طویل مختصر کہانیاں، قیامت اللہ شہاب کی "یا خدا! اشفاق احمد کی گڈ ریا"، جمیلہ ہاشمی اور
عبداللہ حسین کے طویل افسانے آزادی کے بعد کے برسوں میں سامنے آئے۔ افسانے کی اس
صنف کو فنی تکمیل اور فکری بعد قرۃ العین کے قلم سے نصیب ہوا۔

اب تک فنی لحاظ سے طویل افسانے، طویل مختصر کہانی اور ناولٹ کے حدود اربعہ کا
نہ تو تعین ہوا ہے اور نہ ان کی ماہر امتیاز خصوصیات کی کوئی جامع و مانع کیا تشنہ تعریف ہی
کی جاسکتی ہے۔ کوئی بیس سال پہلے میں نے "صبا" میں جیلانی بانو کے پہلے نمونے پر تبصرہ کرتے
سمجھے یہ بحث چھیڑی تھی، جس میں افسانہ نگاروں نے کئی تو پیدا کی مگر کوئی روشنی نہ دے سکا۔
اب بھی خود افسانہ نگاروں کے لیے یہ مسئلہ حل طلب ہے، اس لیے میں اختصار اور رفع شرکی
خاطر ایسی کہانیوں کو طویل افسانہ ہی کہوں گا۔

دوسری سمت جس کی طرف پیش قدمی ہوئی ہے، میں اسے تہذیبی
فضا آفرینی کہوں گا۔ یہاں تہذیب سے مراد علاقائی کلچر یا مقامی رنگ نہیں، بلکہ
تہذیبی روایات کا وہ تاریخی تناظر ہے جو بیک وقت تخلیق کو گہرائی دے کر
اسے ماضی سے بھی جوڑتا ہے اور وقت کے حرکی و تخلیقی تجربے کے پورے احساس کے
ساتھ اس کی حال و مستقبل میں توسیع بھی کرتا ہے۔ اسے آپ تہذیبی نقوش
اولین (ARCHETYPES) کا اظہار بھی کہہ سکتے ہیں اور انسانی لاشعور کی بازیافت و تازہ کاری بھی
یہ کام آزادی کے قرۃ العین اور انتظار حسین نے کیا۔ تاریخ کے فلاحانہ شعور کے ساتھ اپنی تہذیبی
جڑوں کا سراغ، قصص و اساطیر، روایات و سنمیاں، عقائد و توہمات کے وسیلے سے ان
روافسانہ نگاروں کے یہاں جس طرح ہوتا ہے، ویسا ان سے قبل نہ ہو سکا تھا۔ انتظار حسین کے
افسانوں کی تہذیبی روح ہندوستانی تہذیب کے عم شدہ آثار کے وسیلے سے گرلا اور قصص الزلیلا
کے پیغام کی فنکارانہ بازیافت بن جاتی ہے۔ قرۃ العین کا دائرہ فکر اس سے وسیع تر ہے، ان کے
تاریخی لاشعور میں یونان و روم، مصر و بابل، ایران و چین، مغرب و شرق ایک دوسرے سے
مخلوط ہو کر اس جدید تہذیب کی تنقید کے آلہ کار بن جاتے ہیں جو ماضی سے کٹ کر لمحہ
موجود میں اس طرح معلق ہے کہ مستقبل سے بھی اس کا رشتہ ٹوٹا ہوا ہے۔ قرون وسطیٰ کی مشرق

ہندو مسلم تہذیب دونوں کو عزیز ہے۔ مگر فرق یہ ہے کہ انتظار حسین کی مذہبی حیثیت اسلام کی آتش رفته کے سراغ کی کاوش بن جاتی ہے اور قرۃ العین کے یہاں یہ حیثیت تشکیک آور دھرم کو پورے انسانی ماضی کو حال کے سامنے اس طرح لا کھڑا کرتی ہے کہ سوائے مسلسل مستقل رواں وقت کے لا انتہا دھارے کے اور بہت کچھ محو ہو جاتا ہے۔ وقت جس کا آغاز و انجام عدم ہے، فنا اور موت کے ناگزیر مابعد الطبیعیاتی سوالات کا واحد جواب بن جاتا ہے۔ ایسا جواب جسے پڑھنے اور سننے سمجھنے اور محسوس کرنے ہی کا دوسرا نام تخلیقیت ہے۔ انتظار حسین اور قرۃ العین دونوں کے یہاں تہذیبی روایت کا شعور یا دلوں کی وضد میں لپٹا ہوا ہے، اول الذکر کا مرکز نقل اسلام ہے اور موطا الزکر کا اور دھرم کی مشترکہ تہذیب — قرۃ العین نے "آگ کا دریا" میں ہندوستانی تہذیبی لاشعور کی دریافت سے کار جہاں ورا نہ ہے "تک پہنچ کر مشرقی تہذیب کے سلسلۃ الذہب کی کڑیاں جوڑنے کا جو طویل تخلیقی سفر کیا ہے، اُن کے افسانوں میں اُن کڑیوں کو تلاش کیا جاسکتا ہے۔ پیشے کے گھر کے بعد ان کے بیشتر قابل ذکر افسانے طویل ہیں، جن میں سے اکثر بادی النظر میں برطانوی ہند کے اور دھرم کی مشترکہ تہذیب کا مرثیہ ہیں، لیکن دراصل اُس زمیے کے اجزاء ہیں جو وقت نامحسوس طور پر پکھتا رہا تھا اور جیسے ان کے فلم نے محسوس و مرقی شکلیں عطا کی ہیں۔

انتظار حسین اور قرۃ العین میں ایک فرق اس لحاظ سے اہم ہے کہ جہاں انتظار حسین کی اسطور آفرینی نے انہیں جدید کہانی کے نئے تجربوں کا پیشرو بنادیا اور ایک مکتب ادب کا طراز، وہیں قرۃ العین ہر دور میں جدید ہوتے ہوئے بھی اپنا کوئی اسکول نہیں بنا سکیں۔ اس کا ایک سبب تو شاید ان کی کم آہنی و کم گوئی اور اپنی تخلیق کے متعلق نظریہ طرازی سے گریز ہے، لیکن زیادہ اہم وجہ یہ ہے کہ ان کا اسلوب اور ان کی تکنیک کی کثیر الجہتی ناقابل تقلید ہے۔ آگ کا دریا "سے متاثر ہو کر نونا دل لکھے گئے لیکن ان کے افسانوں کا اثر ہم عصر تخلیق میں مشکل سے نظر آئے گا یہ ان کے فن کی انفرادیت کے ساتھ ان کی فکری مشکل پسندی کی بھی دلیل ہے۔ ادب میں پیش گوئی کی اگر کوئی گنجائش ہو تو یہ کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنے اسلوب کی خالق بھی ہیں اور خاتم بھی۔ میں اس بحث میں پڑنا تفتیح اوقات سمجھتا ہوں کہ کس نے کس سے اپنا چراغ روشن کیا، ادب کے مہرئے چراغ میں پرانے چراغوں کی لویں کار فرما ہوتی ہیں۔ لیکن ہر چراغ کی روشنی اس کے اپنے تجربے کی آگ سے پیدا ہوتی ہے۔ اور یہی آگ مقدس و محترم ہے۔

نیشے کے گھر کے بعد لکھے گئے جو طویل افسانے میسر پیش نظر ہیں ان کی فہرست

یہ ہے:

سیتا ہرن، چائے کے باغ، جلا وطن، باؤ سنگ سوسائٹی، سینٹ فلور آف جارجیا کے اعترافات، اگلے جنم موپے بیٹا کیجیو، اور دلربا۔

مختصر افسانے یہ ہیں: حسب نسب، آئینہ فروش شہر کورال، ملفوظات حاجی گل بابا، فوٹو گرافر، روشنی کی رفتار، لکڑی گھسے کی مہنسی، ڈالن والا، قلندر، کارمن، ایک مکالمہ، پت جھڑکی آواز، آوارہ گرد، یاد کی اک دھنک چلے، فقیروں کی پہاڑی، نظارہ درمیاں سے، اکثر اس طرح سے بھی رقص فغاں ہوتا ہے، اسکرپٹری، دوستیاج اور یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندہ قرۃ العین کے مخصوص تاریخی شعور کی نمائندگی کئی افسانوں سے ہوتی ہے۔ ایک طرف تو ان میں وہ افسانے ہیں جو مخصوص مفہوم میں بھی تاریخ سے بحث کرتے ہیں جیسے آئینہ فروش شہر کورال، سینٹ فلور آف جارجیا کے اعترافات، ملفوظات حاجی گل بابا، روشنی کی رفتار، دوستیاج اور وقت کے مابعد الطبیعیاتی تصور سے بھی وقت کا یہ تصور انہیں ٹی ایس ایلیٹ کے ساتھ جنت گم گشتہ تک لے جاتا ہے:

————— باغ میں دوسری آداریں گوج رومی ہیں کیا ہم

ان کا تعاقب کریں؟ جلدی کرو، جلدی کرو اچھڑیا دنے کہنا —

————— ایک مکالمہ

اُس لئے کہ نقطہ آغاز بنا کر وہ وقت کے ان لفظوں کو گزرتے ہیں لاتی ہیں جو قدیم مصری تہذیب (روشنی کی رفتار) انبیاء کے نبی اسرائیل (آئینہ فروش شہر کورال) وسطی یورپ کی عیسائی تہذیب و سیاست (اعترافات) وسط ایشیا کی اسامی متصوفانہ روایت (ملفوظات) اور عہد اکبر کے ہندوستان (دوستیاج) سے عبارت ہیں۔ دوسری طرف وہ ماضی قریب کی تاریخ کے ایک نقطے کو پھیل کر حال سے جوڑتی اور توڑتی ہیں۔ اس ذیل میں جلا وطن، قلندر، ڈالن والا، فوٹو گرافر، حسب نسب اور دلربا کے نام آتے ہیں — نامعلوم ماضی بعید سے محسوس ماضی قریب تک سفر کے لئے ہر فرد کا ایک نقطہ متعین ہے۔ روشنی کی رفتار کی پدما جبرائیوں سے کہتی ہے:

————— ہم اپنے اپنے وقت سے آگے یا پیچھے نہیں ہٹ سکتے

ہستے۔ اپنے اپنے دور کی آزمائشیں سہنا سارا مقدر ہے۔ ہم تاریخ کو آگے یا پیچھے نہیں سرکا سکتے۔ —

تاریخی موقف (HISTORIC SITUATION) کا یہ احساس فلسفے میں وجودیت نے عام کیا، لیکن ترقی العین تخلیقی سطح پر وجودیت کی اس زمانی جبریت سے بار بار ماورا جانے کی کوشش کرتی ہیں، اور پھر اپنے نقطہ معین کی طرف واپس آتی ہیں۔ ۱۳۱۵ ق.م میں عبرانی غلاموں اور ان کے آق فراغت مصر کے مقدرات کا ۱۹۶۶ء کے مقدمہ سے موازنہ کرتے کے بعد ٹوٹ اپنے معین نقطے میں واپس جانے کو ترجیح دیتا ہے، اس لئے کہ ہرنسل اپنے دکھوں کا بوجھ ہی اٹھا سکتی ہے، دوسری نسلوں کا دکھ سہنا اس کے لئے ممکن نہیں۔ ”دوستیاج کے اکبر اور سکندر“ ”ملفوظات“ کے بیکتاشی فقیر ”اعترافات“ کی فلورا اور نادر گریگوری عہد حاضر کا سفر کر کے پھر اپنے مقدمہ رکھوں کے زندان میں واپس جانے پر مجبور ہیں۔ — خواب اصحاب کہف سے جاگا ہوا کشفلیط بھی اپنے نقطے کی طرف ہی مراجعت کرتا ہے: ”والن والی“ کے اینگلو انڈین کردار جلاوطن کے آفتاب راستے بالربا میں آغا حشر کے تعمیر کے ادا کا یوقیرواں ماسٹر فیروز پسن جی، اختر آندی، عفا خمدیٹی ماسٹر، مرزا عباس ثانی بیگ عرف مرزا اگر گڑھی اور میرزا ناصر رضا سفوی عرف میرحقہ، زمیندار کی نظام کے نمائندے اور اس کے آلہ کار اودھ تہذیب کے باقیات الفسافات، برطانوی ہند کے حکومت کے ارکان سب اپنے اپنے لفظوں کے قیدی ہیں اور بیشتر اسی نقطے پر کام آجاتے ہیں۔

— آپ نے کہا تھا ماکہ کار راجیات میں گھمسان

کارن پڑا دھ۔ اسی گھمسان میں وہ کہیں کھو گئے۔ زندگی انسانوں

کو کھ گئی، صرف کا کروچ باقی رہیں گے۔ — فنو گراف

انسان اس لئے کام آجاتا ہے کہ وہ اپنے وقت کے ساتھ پیدا ہوتے، اسے سمت دیتے، خود کو اس کے قالب میں اور اسے اپنے ساغوں میں ڈھالتے ہیں۔ تمام موجودات میں صرف انسان ”زمانی وجود“ رکھتا ہے، اس لیے کہ ہائیڈرک کی اصطلاح میں وہ وجود پاتی ہستی یعنی ہے۔ — کروچ اس لئے باقی رہیں گے کہ ان کا کوئی زمانہ نہیں

کیوں کہ انہیں جس زمانہ حاصل نہیں۔ — وہ انسان بھی جو زمانی شعور رکھتے

ہیں خوش و طیب۔ ہیں، بہا ایم و شرات الالین ہیں :

کچھ لوگ مینڈک معلوم ہوتے ہیں، کچھ جانوروں

کچھ گینڈے اور مینڈک، اور بیل اور ساس۔ بعض عورتیں چھپکلی

معلوم ہوتی ہیں یا بڑے قوت چڑیاں۔ (لکڑیگٹھ کی ہنسی)

یہ جملہ کہنے والی بن دیوی ہوتی رمن عزرائیل آخر گھڑیاں کا لقمہ بن جاتی ہے، اور گھڑیاں باقی رہ جاتا ہے یا نانا جا کی یاد ہو عورت بوڑھو۔ جنگل کا پبلک ریلیشنز آفیسر یا کان میں سیرکس اور ترکیبی مونچھوں والے خوفناک آدمی جو کال گرلز کے بین الاقوامی کاروبار کا پبلک ریلیشنز آفیسر ہے۔ یہ اس لئے باقی ہیں کہ یہ انسان نہیں معاشرتی نظام کے غیر انسانی کل پرنزے ہیں جن کی شکلیں بھی انسانی نہیں، جب کوئی صاحبِ عرفان شب زندہ دار۔

کسی میس کی بار میں جاتا دھتورا ہے اسٹولوں پر

سور اور کھوڑے اور خچر اور چوڑھے بیٹھے نظر آتے ہیں ڈرائنگ روم

دکھ صوفوں پر اچھے مکر میاں اور ملیاں اور گدھیاں اور ہتھنیاں

اور سیارہ کھلائی دیتے ہیں۔ (ایک مکالمہ)

ان محروم انسانیت مخلوقات کا طریق کار ہر ایک دور میں ایک سا ہوتا ہے ۱۲۱۵ ق م کا ٹوٹ ۱۹۴۴ء کی پیمارین سے طنز پوچھتا ہے؟

بتاؤ مجھ سے سوائین ہزار سال بعد تم کتنی متبدل ہو؟ ہم بنی اسرائیل پر ظلم ڈھاتے تھے اور آشوریہ سے لڑتے تھے۔ تم سب ایک دوسرے کے ساتھ بے انتہا پیار محبت سے رہتے ہو۔ ہمارے فرامنے ستم پیشہ تھے۔ تمہارے حکمران فرشتے ہیں۔ ہم موت سے ڈرتے تھے۔ تم موت کے خوف سے آزاد ہو چکے ہو۔ تم عالیشان مقبرے نہیں بناتے، مردہ پرستی نہیں کرتے، فوج نہیں لکھتے۔ شعروشاعری بھی ترک کر چکے ہو۔

”تمہارے مذاہب، فلسفے، اخلاقیات، نفسیات“

”وہ دھسکی کا گلاس میر سپرنج کر زور دے ہنسنا“ تمہاری

دیو مالائی، نظریہ تشلیت، روحانیت، ایچ، وہ، سب ہیں

سائنٹفک ہیں۔ تمہاری جنگیں ہیومنٹزم پر مبنی ہیں تمہارا

نیو کلیریم بھی خالص انسان دوستی دے دے نا۔

تمہاری روشنی کی رفتار واقعی تیز دے؟ (روشنی کی رفتار)

اسی لئے انسان کا مقدر ہر دور میں ایک سا رہا ہے، اسٹیج وہی ہے، کردار بدلتے رہتے ہیں۔

_____ کٹھ پتلیاں ستلیوں سے آریزاں اسٹیج پر

اتاری جاتی ہیں۔ تماشا اگر ایک ستلی اریز کو کھینچ لیتا رہے۔ دوسری

کٹھ پتلی نیچے اتار دیتا رہے۔ _____

_____ (ملفوظات حاجی گل بابا بیگستاخی)

”آئینہ فروش شہر کوراں“ وقت کی اس مسلسل تماشا گری کو قصص الانبیاء کے پردے پر دیکھتا ہے۔ وقت کے بہاؤ میں یونس کو نگینے والی مچھلی زبردست فرلادی مچھلی بن جاتی ہے جو طلائع سیاہ و سیال کے متلاشیوں کو اپنے پیٹ میں لیے فضا سے زمین پر اترتی ہے۔

_____ اور وہ روح العظیم جسے ستر ہزار زنجیروں سے

باندھ کر رکھا گیا تھا آزاد ہو چکی رہے۔ _____ لَا إِلَهَ إِلَّا أَنْتَ سُبْحَانَكَ

إِنِّي كُنْتُ مِنَ الظَّالِمِينَ..... اصحاب کھف کا کتا قطمیر آسمان کی

حرف منہ اٹھا کر روئے چلا جاتا رہے۔ _____

_____ (آئینہ فروش شہر کوراں)

حاجی سلیم آندری ”ملفوظات“ میں کہتا ہے:

_____ میں اُس عجیب روشنی میں سفر کرتا ہوں جو

زمین کی روشنی سے زندہ آسمانوں کی، جو انوار الہی کی سات رستہوں

سے مل کر بنی رہے۔ سُنو کہ زندہ الہی سے سرچکے ہیں اور مردہ

زندہ ہیں۔

اور یہ کہ _____ تھوڑے کائنات شہادۂ نجات دے فرمایا

رہے، جو کچھ لکھا گیا رہے ہر کسر رہے گا۔ _____ (ملفوظات)

وقت کا یہ تصور ایک حد تک قرۃ العین کے یہاں جبر کی علامت بن جاتا ہے۔ یہ جبر

انسانی مقدر اور تاریخ کا جبر ہے، شر کو باندھنے اور خیر کو کھولنے، جہالت کو باندھنے اور

خوف الہی کو کھولنے، طمع کو باندھنے اور نیا صنی کو کھولنے، عجز و انکساری کی برائی سے

پرہیز گاری کی فصل کاٹنے اور خود آگہی میں بوڑھے ہونے والے اور صبر کے تنور میں اپنی روٹی

پکانے والے پکاتا شی صوفی سمرقند ازبک سوشلسٹ سوویت ریپبلک کے عجائب خانے

کے گلاس کیس میں کھڑے ہیں اور ان کی آنکھیں کانچ کی ہیں۔۔۔۔۔ لیکن محب۔ گنج
 ضلع سلطان پور کے منور علی شاہ اپنے آپ کو اب بھی دلا سادے رہے ہیں۔ خدا اپنے
 عاشقوں کو بڑی لمبی جائداد عطا کرتا ہے، صبر کی جائداد۔ وقت کے آگے صبر کے ہتھیار ڈالنے
 والے یہ کردار وقت سے مصالحت نہیں کرتے، وہ اس کی رو میں گم ہو جاتے ہیں، لیکن کچھ
 ایسے ہیں جو معجزوں اور کرامتوں کی امید پر زندہ رہتے ہیں۔ ان میں فقیروں کی پہاڑی کی بس
 کاٹنا ہیں، ڈاکٹر زبیدہ صدیقی ایم ایس سی پی ایچ ڈی ہیں، ان کی سی ہے، رشک قرعہ قرن
 ہیں اور نہ جانے کتنے اور کردار۔۔۔۔۔ پھر وہ ہیں جو وقت کے دھارے سے مصالحت
 کر کے اس کی رو کے ساتھ بہنا سیکھ جاتے ہیں سیّد علی اختر رشک قرعہ قرعہ کاشانی،
 شریا، چھوٹی بیٹا، چھٹی بیگم، تنویر فاطمہ، صنوبر، کنول کماری، کشوری، اکھیا، جمشید، گلزار حمیدہ
 عرف دلہا۔۔۔۔۔ یہ سب یا تو اپنی ہستی کو گم کر دیتے ہیں یا پھر وقت کی کوئی تیز روند
 مرج رشک قرعہ کی طرح انہیں پھر ان کے لفظ متعین پر پھینک کر آگے بڑھ جاتی ہے۔۔۔۔۔ وقت
 کی یہ روضۃ العین کے تمام انسانوں میں اسی طرح کار فرما ہے جس طرح مسجد قرطبہ میں غلاق
 و فعال وقت کا سلسلہ روز و شب۔۔۔۔۔

وقت کا ایک منظر زندگی ہے، اور دوسرا موت۔ موت عرفان حیات کی تکمیل ہے۔
 قرۃ العین کی تخلیقات میں وقت کے ساتھ موت کا ذکر بھی بار بار آتا ہے۔

۔۔۔۔۔ سناٹے میں صرف موت کے قدموں کا چاپ تھی۔

اجنبی موت جو ایک محنت ہمارے سامنے آگئی۔

۔۔۔۔۔ آج کی رات تمہارے وجود کے گناہ کا کفارہ ادا کیا جائے

گا۔ میں تمہارے خدا کا آرزو ہوں اور تمہاری ہر تباہی میں شریک ہوں

اور ہر موت کا محافظ ہوں۔۔۔۔۔ (جلاد وطن)

۔۔۔۔۔ میں اس لئے روتا ہوں کہ قانون خداوندی کے

مطابق میرا ہزار جرم میرے اندر بیٹھا ہے، میرے مرنے سے ٹھیک

چالیس دن قبل مر جائے گا۔۔۔۔۔ (ملفوظات)

۔۔۔۔۔ وہ تینوں شکستے جالوں، بکھری ہوئی بوتلوں، فرش

پر بہتی ہوئی شراب اور ٹوٹی ہوئی پیالیوں کے انبار پر اس طرح

سر جھکا دئے بیٹھے رہے جیسے دنیا کا خاتمہ ہو چکا ہے اور وہ چلے

ہوئے مکرر زمین کے آخری جہاندار ہیں۔

آخری اقتباس جسمانی نہیں بلکہ روحانی موت کا بیان ہے۔ وہ جو موت کے سیلاب میں بظاہر باقی رہ گئے، وہ بھی مر چکے ہیں اور اپنی لاشوں کو کھپٹتے پھر رہے ہیں۔

چھوٹی بیٹیا، بیسوں رات میں دنے بہت دھم پر شیدہ

ڈھانچے اپنی الماری میں سے نکالے، ان کو جھار ڈاپو نیچھا اور منہ لپی

الماری میں دوبارہ مقفل کر دیا۔ میں دنے اپنی لاش کا خود پوسٹ مارٹم

کیا اور اسے زندہ گا کے مردہ خانہ میں مروت کی سیلوں تلے دبایا۔

— (ہاؤسنگ سوسائٹی)

یہ کردار وہ ہیں جو زندہ ہوتے ہوئے مر چکے ہیں۔ کیوں کہ ان میں موت کا سامنا کرنے کی

جرات نہیں۔ — کچھ وہ ہیں جو اپنے قدموں سے اپنی موت کی طرف بڑھتے اور اس

کا انتخاب کرتے ہیں جیسے سلمان (ہاؤسنگ سوسائٹی)، کچھ ناگہانی موت کا شکار ہو جاتے

ہیں لیکن وہ اب بھی زندگی کی تلاش میں سرگرداں ہیں جیسے روٹو کو اگر (آوارہ گرد) کچھ

ایسے ہیں جن کی موت کے ساتھ ان کا عہد اور اقدار بھی ختم ہو جاتے ہیں جیسے ڈپٹی سید جعفر

عباس (جلوطن) منظور النساء (ہاؤسنگ سوسائٹی) مسٹر سامن (ڈالمن وال) یا میر حقہ اور

مرزا اگر گڑی۔ زندگی کی طرح موت کی بھی ہزار شکلیں ہیں لیکن ہے وہ بھی ناگزیر زندگی سے زیادہ

اصل حقیقت تاریخ زندگی و موت کے اسی تسلسل سے عبارت ہے۔ قرۃ العین تاریخ کو نماں

کے اسی تناظر میں دیکھتی ہیں۔

یوں تو شر سے آج تک ہماری زبان میں بہت سے تاریخی ناول اور افسانے لکھے گئے۔

لیکن جس طرح قرۃ العین کے یہاں تاریخ کے ادوار گزشتہ ہمارے حال کا جز بن کر زندہ ہوئے

ہیں، اس کی دوسری مثال اردو میں ملنی مشکل ہے۔ وہ تاریخ کو محض گزشتہ کرداروں کی

زندگیوں کے واقعات کی بازخوانی نہیں سمجھتیں بلکہ اُسے تہذیبی اقدار کی باز آفرینی بنا دیتی

ہیں۔ — ادب میں تاریخی شعور صحت و واقعات و شخصیات کا بیان نہیں بلکہ ہمارے

آج کے وجودی تجربے میں اس کی شرکت و شمولیت کا عرفان ہے۔ قرۃ العین کے افسانوں کی یہ

منفرد تاریخی حیثیت ان کے وسیع مطالعے اور معدنی تحقیق و تفتیش سے چمک اٹھتی ہے۔

وہ اپنے موضوع سے پورا انصاف کرنے کے لئے مطالعہ و تحقیق کی دشوار گزار دھیر طلبیہ ہوں
کی بھی خاک چھانتی ہیں لیکن مطالعہ و تحقیق فضول ہے اگر تخلیق کا جو ہر اسے فن کار کے تجربے
کا داخل حصہ نہ بنا سکے۔ قرۃ العین کے یہاں تیس سال کا داخلہ تجربہ بن جاتی ہے۔

مینٹ فلور ایک فرشتے کی کھڑی سبوتی تسمیع کے عوض زندگی کا ایک سال اپنے اور ایک
رفیق سفر کے لئے حاصل کرتی ہے۔ قرون وسطیٰ کے قسطنطنیہ سے جارتیسیا کی دور افتادہ پہاڑی
خانقاہ تک ناکام محبت کا سفر کرنے والی فلور اسی عہد کے فادر گرگوری کے ساتھ بیسویں صدی
کے حالیہ رسوں کی سیاحت کرتی ہے جس طرح رہنمائی کی رفتار میں عہد فراغت کے مدد کی مداخلت
وسیاست نو زندہ کیا گیا ہے، اسی طرح باز نطینی درباروں کی ریشہ و دانیان "اعترافات"
میں زندہ کرداروں اور محبت کی ایک داستان کے وسیلے سے، سہ رات کے جرات بن کر سامنے
آتی ہیں جو موت کے سینکڑوں سال بعد نئے زمانے کی ناظر ہے۔ افلاطون کے نزدیک فلسفی
زمان و مکان کا بحیثیت کل ناظر ہے، قرۃ العین کے یہاں "محبت" جس کا وہ سرانام "عورت"
ہے زمان و مکان کے منقسم ادوار کا ایک مسلسل کل کی صورت میں نظر آ رہی ہے انسان
فطرت وہی ہے جو ہزاروں سال قبل تھی۔ گرگوری علم کی جستجو میں یورپ اور امریکہ کے کتب
خانے چھانٹتا ہے۔ فلور جسے مین عنفوان شباب میں خانقاہ کا فرقہ چھوڑ کر برق برق
لباسوں سے محروم کر دیا گیا تھا، نئے فیشن کے لباسوں کی دلدادہ ہے۔ گرگوری کے شوقِ نسب
پر اسے اعتراض ہے کہ صرف چند مہینے کی زندگی کے لئے یہ تحصیل السنہ و علوم کیوں کر گریز کرنا چاہیے۔

انسان عام طور سے حد سے حد سے مستور

سال دہائیوں میں رہتا ہے، حصہ اس سے بھی بہت
کم، لیکن اس احساس کے ماحول کے اس کے مرکز سے بہت مختصر
رہے، وہ زندگی کا آدھا حصہ حصولِ علم میں صرف کرتا
رہے، "ماغ" کہتا ہے، محنت کرنا ہے اور اپنی ساری تعلیم،
علمیت، تجربہ اور خود آگاہی کے ماحول ایک روز پٹ سے

مر جاتا ہے

نادر کتابوں کو جمع کرنے کے شوق میں فادر گرگوری لائبریریوں سے کتابیں اور کتابوں کے لئے
پیسے بچانے کی خاطر ایک دوکان سے فلور کے لئے جیکولین اور تاسیس کا پیاسلا بوا گاڑا

میں ازل سے اب تک ترساں خودی کر رہی ہے، اس کا محبوب مرد اپنی ذات کا گرفتار، ازل ابدی بے وثاق ہے، عورت کی وثاق، خود پسندی، قربانی اور گم گشتی کی یہ داستان قرۃ العین کی ہر کہانی میں دہرائی گئی ہے یہ عورت ہی ہے جو اپنی محبوب ہستیوں کو "ملفوظات حاجی گل بابا" میں کھوج رہی ہے جیب اعتبار اٹھ جائے تو انسان انسان سے بھاگتا ہے۔ ہزاروں لاکھوں انسانوں کے قافلے ملکوں کی سرحدیں پار کر رہے ہیں سرحد کے اُدھر محبت منتظر ہے۔ یہ سرحد مکاں کی بھی ہے اور زماں کی بھی ڈھلپٹوں کی مجروح شکستہ زنجیروں میں لپٹی روئیں زمان و مکاں کے صحرائے بے کنار میں ازل سے بھٹک رہی ہیں، ہجرتوں کے یہ سلسلے یہ قافلے ہمارے عہد میں آکر طویل سے طویل تر ہو گئے فسادات، جنگیں، قتل عام، سیاسی استبداد، نظریاتی سخت گیری، قومی نسلی تعصبات جو پہلے عہدوں میں ایک علاقے میں محدود ہوتے تھے، اب پورے کرۂ ارض پر پھیل گئے ہیں۔ ان کا سردار اڈھو بیڈنے کے لئے ماضی کے آثار اور دینیوں کو کربد اجاتا ہے، توثبات اور معجزوں کی آس لگائی جاتی ہے، جعلی پیروں، فقیروں، عالموں کی چو کھٹوں پر متاعِ ہستی نذر کی جاتی ہے مگر خود فتنہ کی یہ سلسلہ فتنہ نہیں ہوتا ختم ہوتا ہے تو سراب میں آنکھیں کھلتی ہیں۔ لیکن امیب۔ یہاں بھی دور دیسوں اور اگلے زمانوں کے خواب دکھائی رہتی ہے۔ قرۃ العین کے افسانوں کی عورت اسی اعتبار کی تلاشِ محبت، فریبِ خودی، شکستِ خواب اور احساسِ ہزیمت کی علامت ہے۔ یہ بات غیر اہم نہیں کہ ان کے بیشتر افسانوں میں مرکزی کردار عورت ہی کا ہے، مردوں کے کردار عموماً مذہبی اور مردانہ قسم کے ہیں، جو واقعات کو بڑھانے میں محض آلے کا کام کرتے ہیں۔ ان کی حیثیت صنفی ہے "سکینہ" کے منظور اور گوہل چڑا، اپت جھڑکی آواز کے نشوونما سنگھ، فاروق اور وقار، دلریا کے اداکار لکڑ بچھے کی مہسی "کانا مال" نظارہ درمیاں ہے "کے خورشید عالم" اکثر اس طرح سے بھی قصہ نغیاں جوتا ہے "کے فتن میاں اور بند و خاں" اگلے جنم موہے بیانیہ کیمبو کے آنا صغیر فرآد، ورما، جتن خاں، آغا ہمدانی، آفتاب چائے کے باغ "نمشاد، قاسم، واجد، ارسلانی، سب کے سب فری کر دار ہیں جو عورتوں کے کردار کی طاقت یا کمزوری یا کے مہارے چلتے پھرتے ہیں۔ مردوں کے مثبت، انحال اور کثیر الابعاد کردار صرف چند ہیں: آفتاب رائے، اقبال بخت، سید، فاقہ حسین، ناصر جی، جمشید لیکن یہ سب بھی اقبال بخت کے ملاوہ اپنی ذات کے گرفتار ہیں یا کسی عورت کے محبوب بن کر مستقل حیثیت اختیار کرتے ہیں۔ کانار، فاقہ حسین پر گریہ نامہ جیہا پر منظور النساء جمشید پر باختر فتنیاب نظریاتی ہیں، عورت یہ فتح یتیم و زیت

سے حاصل کرتی ہے۔ اپنے آپ کو کھوکھلا کر آفتاب رائے کے کردار میں بڑی دلچسپی اور سائیڈ لینزم ہے، لیکن وہ آخر تک اپنے ہی کو نہیں پاسکتے، کنٹرول کماری انہیں کھو کر بھی نہیں کھوتی۔ صرف در کردار ایسے ہیں جنہیں مستقل بالذات کہا جاسکتا ہے سلمان جو باؤ سنگ سوسائٹی پر پوری طرح حاوی ہے۔ وہ اپنی موت سے بھی بقیہ کرداروں کی زندگی کی لایعنیت کو اجاگر کرتا ہے، جمشید جس کے گرد بظاہر پوری کہانی گھومتی ہے وقت کے دھارے میں بہتا، خود کو گم کر کے عیش و امتدار حاصل کرتا ہے، افسانے کے تمام کردار اس کے طفیلی معلوم ہوتے ہیں، لیکن آخر میں وہ کتنا حقیر اور بے بس دکھائی دیتا ہے۔ قلن۔ ریا اقبال بخت کا کردار ایسا ہے جو محبت کا زیدہ عورتوں کے نشان کا سہارا بنتا ہے، اپنے آپ کو تیاگ کر دوسروں کی تسکین کے لئے خود اپنے کو عورت کی روح کی طرح گم دینے والا یہ کردار DUNAMUNU (دنامونم) کے سینٹ مائیکل کی یاد دلاتا ہے ایسے کسی نسوانی کردار کی کسی مرد نے پرستش نہیں کی، لیکن اقبال بخت سکسینہ کے قدموں کو چھونے والی عورتیں اسے تقدس کی بلندی پر بٹھا دیتی ہیں۔ عورت ہر حال میں سجدہ گزار رہتی ہے، وہ سجدہ نہیں بنتی۔ اور بھی خود فراموشی اسے بڑا بنا دیتی ہے۔ قرۃ العین نے ادوار گزشتہ سے لے کر ہمارے عہد کی جنس تجارت بننے والی عورت تک کو اسی طرح دیکھا اور پیش کیا ہے۔

ان افسانوں کا بالاستیعاب مطالعہ کرتے ہوئے مجھے پہلی بار یہ احساس ہوا کہ قرۃ العین کا اصلی قلم زمان و تاریخ کے تناظر میں عورت کا مقدر DESTINY ہے آگ کا دریا، کے فریب خوردہ، خواب شکستہ نسائی کرداروں کو بھرپور طور پر "سیتا ہرن" میں اجاگر کیا گیا۔ سیتا سے آج تک ہندوستانی معاشرہ عورت کا استمصال کرتا رہا ہے۔ محبت اور وفا اس کے لئے قدر الاقدار کی حیثیت رکھتی ہیں۔ وہ دھوکے کھا کر بھی ان کا دامن نہیں چھوڑتی۔ زمینداری نظام کے پروردہ معاشرے میں طوائف ہو یا خاندانی بیگم دونوں اسی ایک تصویر کے دو رخ پیش کرتی ہیں مسئلہ وہی ہے جسے "زہر عشق" اور نادان "نشر" میں اجاگر کیا تھا۔ عورت زہر پیتی ہے فریب محبت کا اور اس قربان گاہ پر بھینٹ چڑھ جاتی ہے، مرد کے لئے یہ زہر شراب تعیش ہے، کچھ دن کا خمار اور پھر معمول کے مطابق زندگی۔ کنٹرول رانی، (ہلا وطن) بظاہر مطمئن و آسودہ زندگی کے دھارے میں بہتی ہوئی بھی کبھی نہ ختم ہونے والے انتظار کی صید ہے۔

پرمیہ وحی اترتی جا رہی تھی کہ یہ صبا پر شا آسمان سے خاص
اس کے لئے بھیجا گیا ہے۔ لیکن یہ اس کی مرضی پر منحصر ہے کہ وہ
اس کنول کماری سے یا روزانہ صبح آکر ملے یا کبھی نہ ملے۔ اس سے
طبلہ اور جے جے ونٹی بسنے اپوریاں بنوا کر کھائے۔ پھر ایک روز المینان
سے آگے چلا جائے اور میہ کنول کماری بعد میں بیٹھ کر جھک مارتی
رہے۔

سردی بڑھتی گئی اور وجہ کراں تنہائی اور زندگی کے اڑنا اور
امدی پچھتاووں کا وسیع آفتاب جہاں درجہ کو پتہ ہے کہ میری
کیسی جلا وطنی کی زندگی ہے۔ ذہنی طہانیت اور مکمل مسرت کا دنیا ہو
سکتی تھی، اس سے دلیس نکالا جڑ بھی ملا ہے اسے بھی اتنا عرصہ ہو
گیا کہ اب میں اپنے متعلق کچھ سوچ بھی نہیں سکتی۔

یوں دیکھنے میں آفتاب رائے بھی جلا وطن نظر آتے ہیں۔ وہ جس مشترکہ تہذیب کے زائیدہ
اور بن اقدار کے پرستار تھے، وہ ٹوٹ گئیں۔ آزادی کے بعد شکست خواب کا کرب ناک
دور شروع ہوا، زمینداری کا خاتمہ، نئے موقع پرست بے اقدار طبقے کا عروج، آفتاب رائے
اپنے معاشرے میں اجنبی ہو گئے اور اپنی تلاش میں نکل پڑے۔ کنول کماری کو چاہئے کہ باوجود
انہوں نے اپنے اختیار سے کھویا۔ سول سروس اُن کا آدرش نہ تھا۔ کنول کماری کا بھی نہ تھا۔ لیکن
اُسے جگن ناتھ جین آئی اے ایس کی سطحی زندگی میں شریک بننا پڑا۔ آفتاب رائے نے
کنول کی بھیجیٹ دے کر اپنے آدرش کا تحفظ کیا اور زندگی بھر خود کو پانے کی سعی کرتے رہے۔
کیا کنول کماری کو خودیابی کا حق نہ تھا؟ وہ کیوں بے اختیار نہ ایک ایسی زندگی میں شامل کر دی
گئی جو اس کے لئے بے معنی تھی۔ آفتاب رائے تو مہرو بن گئے اور کنول پر تحفظ کوشی اور سماجی
معاشری معیار کی تلاش کا الزام لگا گئے۔ کیا کنول کو خود نکیل و خود آگہی کا حق نہ تھا؟ کیا آدرش صرف
مرد کے ہوتے ہیں؟ کیا عورت کو آج بھی تعلیم حاصل کرنے، ایسی چوڑی ڈگریاں رکھنے، اونچے
عہدے اور تنخواہ پانے کے باوجود ایک مستقل بالذات وجود سمجھا جاتا ہے؟ قرۃ العین کے
کردار اس کی نفی کرتے ہیں اور وہ عورت کے اسی ایسے کی طرح طرح سے صورت گری کرتی ہیں۔ آفتاب
رائے اپنی تہذیبی نفسانہ سیاسی سماجی تبدیلیوں کے ہاتھوں جلا وطن ہوئے، انہوں نے خود

بن باس لیا، اپنی تکمیل کی خاطر انہوں نے کنول کو چھوڑا تاکہ خود بے گانگی کا شکار نہ ہوں۔
کنول کو وہ سب مل جو آفتاب رائے کو نہ ملا، لیکن اسے خود بے گانگی کا کرب ملا۔ وہ اپنی ذات
سے جلا وطن ہوئی۔ آفتاب رائے کی جلا وطنی خود اختیاری ہے اور کنول کی مجبورانہ۔ رام نے اپنی
تکمیل کے لئے بن باس لیا، وہ ہیرو بنے، خود کو پایا۔ پھر حکومت ہی نہیں دلوں کے راج نگار بن
پر بھی بیٹھے۔ سیتا نے رام کی خاطر بن باس لیا، خود کو کھدیا، لاکھوں کے یوں سپے اور بن باس
ختم ہونے کے بعد اس کا بنیا بن باس شروع ہوا۔ جس کی کوئی مبعاد نہ تھی، ازلی ابدی جلا وطنی
مرد بن باس کے بعد گھر لوٹنا ہے، عورت عمر بھر بلکہ حشر تک کے لئے جلا وطن ہو
جاتی ہے۔ قرۃ العین کے بیشتر افسانوں میں عورت کی یہ ازلی جلا وطنی مسد
بن کر ابھرتی ہے۔

یہی جلا وطنی و خود بے گانگی راحت کا شانی (چائے کے باغ) کا مقدر ہے۔ یہاں بھی
مورد الزام وہی ٹھہرتی ہے، واجد نہیں۔ اگر واجد اسے دھوکا نہ دیتا تو وہ چہرہ بہ چہرہ شہر
در شہر، در بہ در بھٹکتی نہ رہتی۔ راحت کی آوارہ مزاجی خود بے گانگی ہی کی دوسری شکل ہے۔ شہر
عشق سے جلا وطن ہو کر وہ دولت، عیش، گلیر کی پناہیں تراشتی اور تلاشتی رہی جسو بردگری
طرح کی عورت ہے۔ ہے، وہ ایک کے بعد دوسرے کی طرف لپکتی رہی۔ یہی حال تنزیل عالمہ
(پت جھڑکی آواز) کا ہے۔ فشنونٹ، فاروقی اور وقار تینوں واماندگی شوق کی تراشیدہ
پناہیں ہیں۔ یہ دو عورتیں قرۃ العین کے یہاں زندگی کی بے معنویت کی علامت ہیں، عورت
کے ازلی کردار کی نمائندہ نہیں۔ عورت کی نمائندہ گریس (یاد کی ایک دھنک جلیے)
ہے، پاربتی (چائے کے باغ) ہے، کارسن (کارسن) ہے جو بنگ کا بے مبعاد لا حاصل انتظار
کر رہی ہے۔ فلورا (اعترافات سینٹ فلورا) ہے جو ایک دور افتادہ خانقاہ کے حجرے میں
خود کو اور دنیا کو محبت کی خاطر تیاگ دیتی ہے، اس کی ساری عبارت و ریاضت، نفس کشی
اور خود فراموشی تکمیل ذات نہیں بلکہ بے گانگی ذات کے اظہارات ہیں۔ سینکڑوں سال بعد
نئے زمانے میں اس کی نظریں سیاحت عالم میں اپنے محبوب کی متلاشی ہیں، اس کا بن باس
ابدی ہے۔ منظور النساء (باد سنگ سوسائٹی) وطن میں رہ کر جلا وطن زندگی بھر کے لئے بھی
ہے، اور بعد ممات بھی۔

جلا وطنی کی وہ مثالیں قرۃ العین کے دو نئے طویل افسانوں میں رشک قمر اور گلزار

ہیں۔

گلستارہ دلربا کا مرکزی کردار ہے۔ سید رفاقت حسین اس کے وہ معبود ہیں جن سے وہ کبھی عرضِ شوق بھی نہ کر سکی۔ جب انہوں نے اپنی اس پرستار کو جس کی پرستاری کا انہیں علم نہ تھا، گھر سے نکالا، تو اسے زندگی بھر کے لئے بے گھر کر دیا۔ اس نے کامیاب زندگی گزار کر تھیٹر اور فلم میں عروج حاصل کیا، دولت کمائی، شہرت پائی۔ سب کچھ ملا لیکن اس کی محرومی کا مداوانہ ہو سکا۔ اس کی یہ کامیابی اس کی جلا وطنی ہی کا دوسرا نام ہے۔ سید رفاقت حسین کی پرتی حمیدہ کو فلمی دنیا کی دلربا بنا کر اپنی خود بے گانگی کا انتقام لیا۔ اس کی محبت کا مسلم سید رفاقت حسین کو ہوتا بھی کیسے، ایک دوبار کے علاوہ کبھی سامنا بھی نہ ہوا۔ خاموش پرستاری کی دوسری مثال کارمن ہے۔ وہ نیک کا انتظار کر رہی ہے، لیکن اسے خط نہیں لکھتی ہے۔

”تم خدا پر یقین رکھتی ہو؟“

”یہ قربت لبا چوڑا مسئلہ ہے۔ میں نے جمالی لے کر جواب دیا۔“ مگر یہ بتاؤ تم اسے خط کیوں نہیں لکھتیں؟“

”پہلے میرے سوال کا جواب دو۔ تم خدا پر یقین رکھتی ہو؟“

”ہاں“ میں نے بحث کو مختصر کرنے کے لئے کہا۔

”اچھا تو تم خدا کو خط لکھتی ہو؟“ (کارمن)

”نظارہ درمیاں ہے“ کی پھیر و جادو ستور بھی اسی طرح انتظار کا بن یاں لیے ہوئے ہے۔ اس کی منتظر آنکھیں محبوب کی تلاش میں مرنے کے بعد جسم سے الگ ہو کر تارابائی کے تائینا چہرے پر لگ جاتی ہیں اور خورشید عالم کے گھر پہنچ کر اسے دیکھتی رہتی ہیں خورشید عالم کو اس تشنگی و بید کا علم نہیں، یہ آنکھیں اسے چوہا قاتی اور متوجہ ضرور کرتی ہیں، لیکن یہ ویدار کو شش آنکھیں اس سے کبھی کچھ کہتی نہیں۔ کہنا بھی کیا ہے۔

کا کا سب تن کھائیو چن چن کھائیو ماس

دوینا ست کھائیو ماس ہے پالمن کی آس

”اگلے جنم میں یہ عطا نہ کیجو“ قرۃ العین کا حال کا لکھا ہوا طویل انسانہ ہے جو کئی لحاظ سے اہم ہے اس میں ان کی مخصوص تہذیبی فضا آفرینی بھی ہے، عورت کے مفکر کا مسئلہ بھی، اور فنی دردت بھی۔ رشک قمر عرف قمری سے ہم اثر پردیش کے شمالی پہاڑی علاقے کے ایک دیہاتی میلے میں

کے رونے لگی۔

اس آغاز اور اس انجام کے درمیان پانے اور کھونے کا طویل سلسلہ ہے۔ ایک عمر آغاشب آدینہ بہدانی کا انتظار کیا، فرہاد سے لڑگائی، بیٹا بھیتی کی انڈر ورلڈ اور بیٹی کراچی کی انڈر ورلڈ کی نذر ہوئی۔ کراچی میں سالہا سال جمیلین کے خط کا انتظار رہا، بہدانی کے خط کا انتظار رہا۔ — ڈاکے کے آنے کے وقت دروازے پر کھڑے رہنے کی عادت نہ چھوڑی۔ اب سب انتظار ختم ہو گئے، لیکن کیا واقعی انتظار ختم ہوا؟

— صدف آرا اور ماگو کھو کر نیا رفیق زندگی چالئی۔ مگر

قرن کو رفیق زندگی کیا، زندگی بھی میسر نہ آئی۔ —

اس افسانے میں فرہاد اور ورما کے کردار دلکش ہیں۔ مگر یہ دلکشی سطحی ہے۔ فرہاد مرزا شوق کی زیر عشق کے روایتی ہیرو ہیں، مرتے وقت اپنے کیے پر نادم، مگر قرن کے لئے چھوڑنے کیا ہیں، غزلوں کی بیاض۔ کھلونے دے کر بہلا لے جانے والی، عورت ہمیشہ کی تہی دست ہے۔ یہ طویل افسانہ قرن کا نہیں، ایک تہذیب کا بھی الیہ ہے اور محنت کی ازلی تنہائی کا بھی، کبھی نہ ختم ہونے والا انتظار جس کا مقدر ہے۔

ہاؤسنگ سوسائٹی کی شریا حسین عرف بسنتی اپنے جانے والے سپاہی کے انتظار میں سوسائٹی سے آہستہ آہستہ نادانستہ طور پر مصالحت کر لیتی ہے سلمان تو مر کر امر ہو جاتے ہیں، مگر بسنتی اور چھوٹی بیٹیا زندہ رہ کر زندگی نا آشنا از خود گشتہ ہیں۔ یہ عورت ہے جو بھائی کے لیے لڑھکتی ہے۔ باپ کی فکر کرتی ہے، محبوب کا انتظار کرتی ہے، اولاد کے لئے دکھ سہتی ہے۔

— اور میں نے سوچا کہ یہ بات ہے۔ — کہ ہر جگہ

— صدروں اور تیرتھ استھانوں میں، درگاہوں اور مزاروں

کے سامنے، گرجاؤں اور امام باڑوں اور تیرتھ گردواروں اور

آتش کدوں کے اندر۔ — یہ عورتیں ہی ہیں جو رور و کر خدا

دے فریاد کرتی ہیں اور دعائیں مانگتی ہیں۔ ساری دنیا کے معبودوں

کے سرد بے حس پتھر عورتوں کے آنسوؤں سے دھلتی رہتی ہیں۔ —

عورتوں نے ہمیشہ اپنے اپنے دیوتاؤں کے چہروں پر سر رکھا

اور کبھی یہ نہ جانتا چاہا کہ اکثر یہ یاؤں مٹی کے بھی
 نمودار ہیں۔

سورتیں اتنی پرستار، اتنی پیجا رنیں کیوں ہیں؟ اس
 لئے کہ وہ کمزور ہیں؟ اور سہارے کی حاجت مند ہیں؟ اس
 لئے کہ وہ اس مختصر سی زندگی میں بہت سے لوگوں سے بہت
 زیادہ محبت کرتی ہیں۔۔۔۔۔۔

آخر عورتیں خدا کی اس قدر ضرورت مند کیوں ہیں
 (یاد رکھا کہ دھنک چلے)

اس کا جواب قرۃ العین یہ دیتی ہیں۔

مگر ویلنیلٹنا بھی تو ہے جو عین اس وقت خلا کے سفر میں مشغول ہے۔

قرۃ العین خلا باز عورت کی طرف بھی دیکھتی ہیں، اور ان محنت کش عورتوں کی طرف بھی جو بہر
 حیات میں مردوں کے دوش بدوش سرگرم عمل ہیں۔ لیکن وہ اس جواب سے
 مطمئن نہیں، ان کا سوال اپنی جگہ جواب طلب رہتا ہے۔ مردوں میں اس سوال کی
 اہمیت کا احساس نہیں کہ وہ اپنی ذات کے گرفتار ہیں، انسانی معاشرہ تمام تر ترقی اور جنسی سادہ
 کے رویہ کی باوجود عورت کی ذات کو بجائے خود مقصد نہیں مانتا بلکہ مردوں کے حصول مقصد
 کا وسیع سمجھتا ہے۔ عورت کے دکھ کا احساس اگر کسی کو ہے تو وہ فقیہ بن جاتا ہے۔ اقبال بہت
 سکینہ (قلندر) بچپن سے عورتوں کی باتوں میں دلچسپی رکھتے ہیں۔ انگلینڈ پہنچ کر وہ ایک
 شیعہ بڑی کی دل جوئی کی خاطر شیعہ بن جاتے ہیں، مسٹر ونگ فیلڈ کی کالیاں کھا کر بدمزہ نہیں
 ہوتے بلکہ اس کے فرسٹریشن کا علاج اس کی شادی کر کے کرتے ہیں۔ اچھٹا کی تیمارداری اور
 نگہداشت کرتے ہیں۔ ایڈونیا کو موت سے زندگی کی طرف لاتے ہیں اور آخر میں شانتی کی
 تلاش میں دیکھی آتماؤں کو مکتی دینے کے لئے فقیہ بن جاتے ہیں۔ اس تمام اور زندگی
 و دل سوزی کے باوجود کیا ایک فرزند مکتی دلا سکتا ہے؟ قرۃ العین کا سوال پھر بھی باقی رہتا ہے۔
 قلندر کا کردار پوری طرح مثبت مرد کردار ہے یا پھر سلمان کا۔ ایسا معلوم ہوتا ہے کہ
 قرۃ العین کو مردوں میں اس طرح کے کردار شاذ و شاذ ہی دکھائی دیتے ہیں۔ اگر یہ کردار پوری
 تعداد میں ہوتے تو عورت کی زندگی المیہ ہی کیوں ہوتی۔ آج بھی ہمارے ملک میں جہیز کی

ہیں انہوں نے اس سطح کو بھی اپنے قلم کی نوک سے کرید کر ہیرے نکالے ہیں۔ وہ محنت کش طبقے کا احترام کرتی ہیں، اس سے انہیں محبت ہے۔ لیکن وہ ان کی زندگیوں کی پوری طرح مزاج شناس نہیں۔ اسی لئے انہوں نے اپنی کہانیوں کا کینوس اوپر کے طبقات تک محدود رکھا ہے۔ یہی ان کی قوت اور صداقت پسندی اور اعتباریت —————
(AUTHENTICITY) کی دلیل ہے۔ ہر فن کار پر یہ واجب بھی نہیں کہ وہ ہر طبقے پر لکھتے ضرور۔ ”اگلے جنم موہے بیٹا نہ کیجو“ اس لکھاڑے بھی اہم ہے کہ انہوں نے نچے طبقے کے کرداروں کو مرکزی حیثیت دی ہے اور ان کے دکھ درد کو گہری درد مندی کے ساتھ ان کی سطح پر آکر سمجھا ہے۔

قرۃ العین کی زندگی ہندوپاک، اور یورپ کی ادنیٰ انٹلکچرل سوسائٹی میں گزری ہے۔ اسے انہوں نے صرف دیکھا نہیں، برتا ہے انہیں اودھ کی تہذیب، ہندو مسلم مشترک ثقافت کی اقدار سے عشق ہے۔ وہ نئی مغرب زدہ تہذیب اور موجودہ سرمایہ دارانہ معاشرت میں جہد معاش کی بے رحمی و خود غرضی سے پوری واقف ہیں۔ ان کی کہانیوں میں یہی نقاشی ہے۔ ایک تہذیب جو آفتاب رائے کو جنم دینے والی ہے، دوسری وہ جس نے جمشید کو جنم دیا۔ ان دونوں تہذیبوں میں عورت کا مقدر محرومی و انتظار ہے، سلطان فسادات اور تقسیم کے ایسے پرکھتا ہے۔

————— جس نظام نے اس مذہبی، عصیت کو جنم دیا اُس
عصیت کے حاکموں اس سچ کے محل ملاد دینے لگے۔۔۔۔۔ ماضی کی
محل سراسیمہ حل بکھر اکوڑ ہوئی مگر ابھی اس جنس کی بنیادوں میں
دوبوں ملکوں میں سنی نور رازی کے لئے محل کھڑے ہوں گے کل کے
حاکم دار کی جگہ آج کا سرمایہ دار حاصل کرے گا ہماری سبب، جہد
کا آغاز آج سے ہو رہا ہے ————— (ہاؤ سنگ سوسائٹی)

اس جہد و جدوجہد کا آغاز ہنوز روزِ ازل میں ہے اور جنت مرگود و بہت دور ہے —————
قرۃ العین نے ایک تہذیب کی موت اور دوسری کی سطحیت کو جس فن کاری سے پیش کیا ہے، وہ کل کے مورخ کو دونوں تہذیبوں کی تاریخ لکھنے کے لئے زندہ کردار فراہم کر سکتا ہے۔
مشترکہ ہندو مسلم کلچر کیا تھا؟

————— زبان اور محاورے ایک ہی تھے۔ مسلمان بچے مسلمان

اب وہ اٹھتے چلتے کہاں۔ ساری مسہریاں اور کہہ رہی ہیں اور ریاضیں ایک
ایک کر کے چھوڑ کر چل دیں۔ بس مگوری معمولی رہ گئی تھی سو اس ک
آوار کو بھی یا لا عمارا گیا تھا۔۔۔

————— ”عاشور کی شب یلانی“ ————— ہوامدن نے حوصپ
محول عینک گھر بھول آئی تھیں دوبارہ غلط مرثیہ شروع کیا
لیکن سب پر ایسی اداسی اور اکتاہٹ طاری تھی کہ کسی نے ان کا تصحیح
کرنے کی ضرورت نہ سمجھی۔ بگن نے آواز ملائی ————— چراغوں
کی روشنی دالان میں مدھم سا سردرد اچالا بکھیرتی تھی۔ آئین کا گیس
کا صدف ہیلہ پڑتا جا رہا تھا۔ اس تاریکی میں کشوری سیاہ دریچے
سردھا جی اپنی جگہ پر اکر دوں بیٹھی سا منے رات کے آسمان کو دیکھتی
رہی۔۔۔ (جلاوطن)

مشرکہ تہذیب کے دم نزع کا یہ نقشہ محرم کی چاندنیات کی سوگوار عزاداری کی فضا کے وسیلے
سے بڑا معنی خیز ہو گیا ہے۔۔۔۔۔ اس تہذیب کے باقیات اپنے لمحات کے نقطہ کے
حصار میں قید ہے دن کا شکار ہیں۔ مولوی عبدالصمد عثمان گنج ضلع سیہور سابق بھوپال
اسٹیٹ احمد آباد کے اسپتال میں دم توڑ رہے ہیں اور راحت کاش فی جوا نکھوں میں نمی جلا
سمیٹنے کی پیاس لے کاکتہ۔ بیٹی، کراچی اور مشرق بنگال کی سرمایہ دار سوسائٹی میں بھٹکنے نکلی
تھی، پولیس کی حراست میں ہے (چائے کے باغ) سید رفاقت حسین بہت دنوں تک بیٹے
رہنے کی سزا کاٹ رہے ہیں:

————— یہ دیکھیے آپ کے احباب ڈوم دھاڑیوں کے

سانہ فخر سے دست دے کھڑے ہیں استغفر اللہ —————

————— شرف نے اخبار میں چھپی تصاویر میٹرڈ الی تنہا

کے ایک عصرانے میں بمبئی کے ایک ہونڈی ہونڈی

صوبائی وزیر کے سامنے کمر بے مسکرا رہے تھے —————

————— ڈیڈ ————— یہاں بہت دھول اُڑ رہی تھی۔ اور

جیل کو آرام کیجئے ————— (دلریا)

اور وہاں ان کی چھٹی پرتی گلنار کی فلم کمپنی میں بیرونی بن کر اپنے فیصلے پر آپ ہی جبرت کر رہی ہے۔

قرۃ العین کے یہاں زمیندار اور اعلیٰ عہدے دار طبقے کی عکاسی ابتدائے تھی۔ لیکن ان انسانوں میں ان کی نگاہ میں تجزیاتی گہرائی آگئی ہے وہ گزشتہ تہذیب کی خوبیوں کے ساتھ اس کے انحرافات کے اسباب کو سمجھ گئی ہیں۔ ان کا یہ تجزیہ معاشیاتی یا طرانی متعارف نہیں ابھی ان کی خوبی ہے مواقع، واقعات اور کرداروں کے عمل کے وسیع سے وہ ایک تہذیب کی موت اور دوسری کی پیدائش و نشوونما کو فنکارانہ انداز میں پیش کرتی ہیں۔ وہ تاریخ اور معاشرے کی تبدیلی کی حقیقت سے واقف ہیں۔ اس جدلیاتی عمل کو وہ خشک فلسفیانہ اور سائنسی اصطلاحات کے بجائے انسانی جذبات و احساس، احوال و افعال کے فطری اظہار میں دیکھتی اور دکھاتی ہیں۔ کبھی یہ گمان ہوتا ہے کہ ان کی ہمدردی انحرافات پذیر مرتے ہوئے طبقات کے ساتھ ہے اور وہ خود دلیہ طبقے کو حقائق کی نظر سے دیکھتی ہیں۔ ایسا فطری ہے، اس لئے کہ اس طبقے کی کچھ انسانی اقدار عقیدیں اس نئے طبقے کا تمام تر فلسفہ و عمل غیر انسانی اور ہیمنہ ہے۔ پہلا طبقہ ان کا سرمنوع نہیں لیکن ان کی ہمدردیاں اس کے ساتھ بہت واضح ہیں، "دربار" کے کردار گریسی، چائے کے باغ، کے سرحد کی دونوں طرف بار بار دھکیلے جانے والے مزدور، ڈرائیور، رکشائیں، اور اینگلو انڈین طبقے کے مفلوک الحال افراد میں انہیں قدروں کا احساس، محبت و وفا کا لفظ اور انسانی رشتوں کا جو پاس ملتا ہے، وہ ان طبقوں میں مفقود ہے جس کے زوال یا عروج کی وہ کہانیاں کہتی ہیں۔ اگر قرۃ العین انہی سے اپنے سروچاہتیں تو عورت کا وہ المیہ جو انہیں ابدی نظر آتا ہے، شاید ایک حد تک اس کی انسان کی کم ہو جاتی۔ نچلے اور متوسط طبقے کی عورت اب اپنا حق مانگنے اور لینے، اور اپنی انسانی حیثیت کو سنوانا بھی سیکھ گئی ہے۔ وہ زمینداری نظام کی ثانوی قیدی مخلوق ہے نہ وسیلہ نشاط، اور نہ وہ ابھرتے ہوئے سرمایہ دار طبقے کی تجارت اور اشتہا کا ضمیر سوختہ آلہ کار ہے۔

قرۃ العین کے کئی طویل افسانے نسل در نسل پھیلتے اور بڑھتے ہیں جیسے جلاوطن اورنگ سوسائٹی اور دربار، ایک نسل کے مظلوم دوسری نسل یا تیسری نسل میں حاکم بن جاتے ہیں۔ جمشید چھوٹی بیٹیا کو اپنی سگریٹ بن کر اس کے حسن و معصومیت کا استحصال کرتا ہے یا گلنار دربار کو پردہ سیمن پر پیش کر کے بیڑ صاحب سے انتقام لیتی ہے۔ یہ محض اتفاقی

عورتیں کیوں عبادت گاہوں کا سہارا لیتی ہیں؟ کسی مافوق الفطرت قوت سے مکانات کیسے لو لگانا کیا کمزوری نہیں؟ لیکن اس کمزوری کے پیچھے جو انسانیت، کردار کی جوطاقت ہے اسے نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ مکانات کے آفاقی جدیدیاتی وزن کے نتائج بہت دیر میں رونما ہوتے ہیں۔ لیکن منطوقی دینیکی کو اخلاقی سہارا ابھی اسی دنیا میں چاہیے۔

قرۃ العین کے یہاں جو نسلی خلیج GENERATION GAP نظر آتی ہے، ان تہذیبوں اور نظام اقتدار کی درمیانی خلیج ہے۔ مولوی عبدالصمد اور راحت کاشانی، سید عباس اور کشوری اور سید رفاقت حسین، تمثیل اور سید مظہر علی کا بعد و دنیاؤں کا بعد ہے۔ ایک دنیا دم توڑ چکی یا نزع میں ہے، دوسری دروزہ میں۔ یہاں موت ہے۔ وہاں گم شدگی و خود بے گانگی، بے بسی، اداسی، بے معنویت یہاں بھی ہے وہاں بھی۔ وقت کے بے رحم اندھے سیل میں وہ ڈوب گئے، یہ خود کو پانے کے لئے ہاتھ پاؤں مار رہے ہیں۔ قرۃ العین نے جس تہذیب اور جن طبقات کے کرداروں کو موضوع بنایا، یہی ان کا مقدر ہے۔ اہل اور کمزیر حقیقی، درنا قابل انکار حقیقت صرف ایک ہے، فنا۔ ان انسانوں میں فنا کا آسیب ہر جود پر منڈلا رہا ہے۔

اس لیے کہ ابھی نئی جدوجہد کا شاید آغاز ہی نہیں ہوا۔ ہمارا عہد در تہذیبوں و وزعم ہائے اقتدار، دو دنیاؤں کے درمیان عبوری پل ہے۔ قرۃ العین نے اس پل کی تصویر کشی کی ہے جس پر سے فریب خورد امید گزیدہ روحوں کے مجروح و فگار قافلے گزر رہے ہیں۔ ابھی ستیں متعین نہیں، اس لئے کبھی کبھی افراد یا گروہ پل سے ادھر بھی ٹوٹ آتے ہیں، مگر گھبرا کر پھر دوسری طرف ہی گتے ہیں۔ بے ہمتی کے اس احساس، زندگی میں معنی کی کھوج کی یہ داستان مرثیہ بھی ہے رزمیہ بھی۔ ناول کو نئے عہد کا رزمیہ کہا جاتا ہے۔ قرۃ العین کے انسانے اسی رزمیہ کی کڑیاں ہیں۔

قرۃ العین کے نئے انسانوں میں اگر انتخاب کرنا، تو میں جلا وطن اور ہاؤسنگ سوسٹی کو معاشرتی دستاویز کے فن کارانہ اظہار کے طور پر ان کے بہترین فن پاروں میں رکھوں گا۔ تبنا ہرن، اور اگلے جنم میں بے بنیاد کسب کو عورت کے ایسے اور مقدمہ کی داستان کے طور پر چنوں گا۔ تولریا، آغاز حشر تھیٹر کے عہد کی بازیافت کے طور پر ہماوند کی کا طالب ہے۔ مختصر انسانوں میں یاد کی اک دھنک چلی، ڈالین والا، قلندر، نوٹو گرافر، ٹکڑ پختے کی مہنی، اور حسب نسب کا انتخاب کرنا ہو گا۔ تاریخی شعور اور زمان کے تجربے کو ٹھوس پیکر دینے والے انسانوں میں اعترافات سینٹ فلورا، ملعونہات حاجی گل بابا، روشنی کی رفتار اور آہستہ فوٹو شاہکار

اپنی فن کارانہ تہذیب کے ساتھ تکنیک میں تجربے کی جدت و جہالت کے لئے خود بخود مستغنی ہو جائیں گے۔ ان سب میں سماجی تنقید اور گہرا اخلاقی حاسہ مشترک ہے۔

ان میں سے ہر افسانے کا اسلوب عجیب، تکنیک الگ اور موضوع کو برتنے کا سلیقہ منفرد ہے۔ عام طور سے یہ سمجھا جاتا ہے کہ قرۃ العین کا اسلوب ہر تحریر میں یکساں ہوتا ہے، اور یہ موزوں نہیں۔ اس کے برخلاف میری رائے یہ ہے کہ قرۃ العین کے یہاں اسلوب کا تنوع ہے۔ درجہ اولیٰ اور اگلے جنم... " کا اسلوب ان کے تاریخی اور تخیلی افسانوں سے یکسر مختلف ہے۔ جلد وطن اور باؤ سنگ سوسائٹی کی فضا میں بڑا فرق ہے۔ اس کے باوجود اس اختلافات کے پس پشت تخلیقی تجربے کی وحدت ہے جو ان مختلف النوع کہانیوں کو ایک دوسرے سے منسلک بھی کرتی ہے۔ قرۃ العین کا رویہ کہیں کہیں رومانی ہے، لیکن موضوعات کو برتنے کا انداز کسی مقامات پر حقیقت پسندانہ بلکہ صحیح طور پر مخالفت رومانی ہو جاتا ہے۔ ان کے اسلوب کو توانائی، زبان پران کی قدرت، موضوع سے ان کی واقفیت، مسائل سے ان کے ذاتی تعلق (۱۸۷۱) اور تاریخی و تہذیب کے ان کے وسیع مطالعے نے دیا ہے۔ تجربہ اور مشاہدہ تخلیق میں بنیادی اہمیت کے حامل سہی، لیکن ریاضت اور مطالعہ اسے جگہ اہل اور تکمیل عطا کرتا ہے، اس کا ثبوت یہ افسانے ہیں۔ ان پر کوئی لیبل چسپاں کرنے کی ضرورت نہیں، یہ جدید بھی ہیں، ان میں کہانی پن بھی ہے، سماجی آگہی بھی، تاریخی بصیرت بھی۔ ان میں سے بہترین ہماری زبان کے افسانوی ادب کے شہکار ہیں۔ ان کے اسلوب کی ایک خوبی یہ بھی ہے کہ اس نے افسانے کی زبان کو عین فلسفیانہ و مابعد الطبیعیاتی تصورات اور پیچیدہ اخلاقی و نفسی مسائل کے تخلیقی اظہار کے قابل بنایا ہے۔

فَحْمُوذُ هَاشِمِي

قُرَّةُ الْعَيْنِ حَيْدَرُ

حَدِيدِ افسانے کا لفظ ہے۔

قُرَّةُ الْعَيْنِ حیدر کی افسانہ نگاری کا آغاز اُس عہد میں ہوا، جب بیسویں صدی کی دنیا کئی ذہنی اور سیاسی انقلاب سے گزر چکی تھی، پرانی بنیادوں پر قائم حقیقتیں لڑ کھڑا رہی تھیں۔ حقیقی ذہن، نئے سوالات اور نئی حقیقت سے روشناس ہو رہا تھا۔ ماضی ایک ایسے ویرانے کا لینڈ اسکیپ بن چکا تھا جس میں سدھان ہوئیں اور عہدِ گزشتہ کی عظمتوں کے کھنڈرات موجود تھے۔ حال: ایک اضطراب تھا، جو ماضی سے کسبِ مسرت کو روکتا تھا، اور نہ مستقبل کے خوش آئند تصورات کا تصور بن سکتا تھا۔ عام انسان فی معاشرہ، بدلتی ہوئی حقیقتوں سے بے نیاز اپنے ماضی کی یکسانیت کو برقرار رکھنے کے لئے اپنے خدو وادوں سے معنی دل بسنی کے محدودے تدبیریں کرنے میں مصروف تھا۔

برطانیہ، ہنگری، ملکی اور بین الاقوامی سیاست نے انسانی زندگی میں تمام بنیادیں منتشر کر دی تھیں۔ انسان کا انفرادی وجود، یزہ یزہ ہو کر عدم کے اس اوق سے قریب ہوتا جا رہا تھا، جہاں موت کا سناٹا تھا۔ یانہ تعلیٰ نے غفلتِ افسانہ اضطراب زدہ سوالات۔

قُرَّةُ الْعَيْنِ حیدر نے اپنے افسانوں میں ان سوالات کو نو بنیاد بنایا۔ اس حیدر نے اپنے کی تشبیہوں، جو حقیقت کے اثبات کی جگہ پر معنی سے قتل کیے ہوئے وجود کے لئے نئے

سوالات اور نیا تخلیقی رویہ، انکھار کی نئی جہتوں کا باعث بنا۔ وہ اسالیب وجود میں آئے، جو جدید افسانے کی سب سے پہلی شناخت کہہ سکتے ہیں۔

قرۃ العین کے دو ابتدائی افسانوی مجموعوں کے باوجود یہ سوال کئی بار پوچھا گیا کہ اردو میں فکشن کو نقائق کے یک رخے منطقی بیان کی بجائے ایک داخلی تخلیقی تجربہ میں منتقل کرنے کی کوششوں کا آغاز کب ہوا؟ اس سلسلے میں اکثر و بیشتر منٹو کے افسانے "پھندہ" کا حوالہ دیا جاتا رہا ہے۔

"پھندہ" منٹو کے آخری زمانے کی تخلیق ہے۔ اس افسانے کے سلسلے میں ایک عرصہ تک کوئی ادبی نظریہ سازی نہ ہو سکی۔ لیکن افتخار جالب نے اپنے ایک تجرباتی اور تجزیاتی مضمون میں "پھندہ" کو نئی لسانی تشکیل کا نمونہ قرار دیا، اس وقت تک افتخار جالب ہمارے DAVY ناقدوں میں تھے۔ انہوں نے یہ نقطہ نظر پیش کیا کہ ادب پارے میں نئے اور عظیم موضوعات صرف اسی صورت میں نمایاں ہو سکتے ہیں جبکہ بنی بنائی زبان کو شکست دی جائے۔ کیونکہ بنی بنائی زبان کو عین برقرار رکھتے ہوئے نئے اور عظیم موضوعات کے لئے استعمال کرنا، ہلاکت کے بطن سے زندگی کے جنم کی توقع رکھنے کے مترادف ہے۔ افتخار جالب کا یہ نظریہ، مغرب کی نئی لسانی تنقید سے مستعار تھا۔ اس مکتب فکر کا نقطہ نظریہ ہے کہ الفاظ کو اشیا کی دنیا سے نکال کر محض نمائندگی اشیا کے فرائض پر دیکر دینے سے ادب پارہ، بنیاب نہیں بن سکتا۔ جدید تخلیق کے لئے ضروری ہے کہ الفاظ کو اشیا کا درجہ دیا جائے۔ افتخار جالب کا کہنا تھا "پھندہ" اردو کا وہ پہلا افسانہ ہے، جس میں منٹو نے تمام تر فن کا رازہ دسترس کے طفیل الفاظ کو اشیا میں منتقل کر دیا ہے۔

منٹو کی سفاکانہ تخلیقی سرشت کا جدید افسانے کی آزاد روی سے بہت گہرا تعلق ہے۔ لیکن "پھندہ" نے "منٹو کے نمائندہ افسانوں اور منٹو کے مقررہ اسلوب کی نمائندگی نہیں کرتا۔ اس لئے منٹو کے صرف ایک افسانے "پھندہ" نے کو جدید افسانے کا نقطہ آغاز قرار دینے میں تاثر کیا جاسکتا ہے۔ منٹو بہت بڑا افسانہ نگار ہے، اور نئی لسانی تنقید ہمارے زمانے کا فیشن ہے۔ یہ دونوں عناصر ہمیں اسی طرح مرعوب کر سکتے ہیں، جس طرح قرۃ العین حیدر کے ناول۔۔۔ جن

کا دیدہ اور حلال ہیں اس فن کار کے اُن افسانوں کی جانب متوجہ نہیں ہونے دیتا، جو پہلے مجموعہ "ستاروں سے آگے" اندر شیشے کے گھر میں شامل ہیں۔

حقیقت یہ ہے کہ الفاظ اور اشیا کے درمیان ایک علامتی وحدت کو تخلیق کرنے کا رویہ، قرۃ العین حیدر نے بہت پہلے اختیار کیا۔ ان کے پہلے مجموعہ "ستاروں سے آگے" میں افسانہ "رقص شر" شامل ہے جس میں الفاظ اور اشیا کے درمیان کی ثنویت کو ختم کرنے کا لسانی تجربہ موجود ہے۔

قرۃ العین حیدر کے اس مجموعہ کو ہم جدید افسانے کا نقطہ آغاز تصور کر سکتے ہیں۔ اس مجموعہ کے افسانے اردو میں پہلی بار اس ریاضیاتی یا CARTESIAN منطق کو نرٹاتے ہیں جو واقعات اور کرداروں کو خط مستقیم میں سفر کرنے پر مجبور کرتی تھی۔ اور جس کا مقصد بیانیہ طرز کا احوال تھا۔ ان افسانوں میں شر کے تخلیقی استعمال کے ابتدائی نقوش نمایاں ہوئے ہیں، اور ایسے کردار تخلیق کیے گئے ہیں، جو اپنی شخصیت کے جھروکے سے دنیا پر نظر ڈالتے ہیں اور اُن اشیا کو ذہن اور تخلیق کا منظر نامہ بنا لیتے ہیں، جن میں الفاظ اور اشیا کے درمیان کوئی فاصلہ یا غلاموجود نہیں ہے۔ الفاظ اور اشیا ایسے استعارے ہیں، جن کے مناظر کی خاموشی میں باطنی احساس کی آواز موجود ہے مثلاً اس مجموعہ کا ایک افسانہ، جس کا عنوان ہے "بہاں کا دروازہ کھلا تھا" اس درج شروع ہوتا ہے۔

_____ اس سنان، اکیلی روش پر، نرگس کی
میتوں کا سایہ جھک گیا۔ _____ بیکراں رات کی خاموشی
میں چہرہ دٹ چہرہ دٹے حنداؤں کی سرگوشیاں سنڈلارہی
تھیں۔ _____ پیانو آہستہ آہستہ بجاتا رہا۔ اور
اُسے ایسا لگا، جیسے ساری کائنات ایک ذرے کے برابر بھی
سنہیں رہے اور اس وسیع خلا میں، صرف اُس کا خیال، اُس کی
یاد، اُس کا تصور سرزاد رہے۔ اور اس وقت اُس نے محسوس کیا
کے رات، ہر غزاروں کی ہوا اور اس کی یاد ایک بار پھر جمع
ہو گئے تھے۔ لیکن اُسی وقت دھندلے ستاروں کی مدد ہم چنیں

اور میں نے تصویروں کے کینوس تہہ کر کے افسانے جو لکھنے شروع کیے تو سب گھر والوں کا ہنستے ہنستے بُرا حال ہو گیا۔ افوہ! ذرا سوچو تو سہی، بی بی، گھر سے باہر کی دنیا میں افسانہ نگار مشہور ہیں۔ اور کھارتے کی میز پر اس قدر شور مچتا ہے۔ میں بیچاری سب سے لڑتی کہ بھائی قسم خدا کی میں اتنے اچھے افسانے لکھتی ہوں۔ ابھی یہ دیکھیے، ادب لطیف اور ساقی کے ایڈیٹروں کے خط آئے ہیں کہ سالانہ کے لئے مضمون بھیجیے، اور وہ قہقہہ پڑتا کہ روٹنا آجاتا۔ ایک روز میں نے بے حد خوش ہو کر چارٹے کے وقت سب کو یہ خبر سنائی کہ بھئی، ہمارا مجموعہ شائع ہو رہا ہے۔ کسی کو یقین ہی نہ آئے۔ بھائی جان کے ایک دوست نے انتہائی سنجیدگی سے فرمایا کہ کتاب کے ساتھ ساتھ ایک شرح بھی چھپوا لیجئے تاکہ پڑھنے والوں کی سمجھ میں آجائے کہ آپ نے کیا لکھا ہے۔

اس ایک ہی افسانے میں دو مختلف اسالیب موجود ہیں، افسانہ اختتام پر پہنچ کر ایک بار پھر وہ مانی منظر نامے میں گم ہو جاتا ہے۔ اور پڑھنے والے پردہ اخلی اور خارجی استعاروں کی یگانگت کا مفہیم آشکار ہوتا ہے، جس میں کردار اور مناظر الفاظ اور خاموشیاں سب ایک دوسرے سے ہم رشتہ ہیں، اور جو افسانے کے اختتام پر افسانے کے ابتدائی حصہ کی نفا اور منظر نامے کو استعاراتی کلید بنا دیتے ہیں۔

"ستاروں سے آگے" جدید افسانے کے طرز و اسلوب کی نشاندہی تو ضرور کرتا ہے۔ لیکن اس افسانوی مجموعہ کی کائنات بہت محدود ہے۔ عنفوانِ عہد کی رفاقتیں، واپس اور خواب اس مجموعہ کے افسانوں کا گم شدہ، لیکن مرغوب اور عجیب منزلیں ہیں۔ یہ گم شدگی بھی خود

اپنی سرشت میں ایک خوابناک احساس ہے۔ اس احساس کے باعث، ان انسانوں میں مسرت کی تلاش اور خوف و تحیر کا جذبہ مسلسل موجود رہتا ہے تو اکتا دینے والی یکسانیت کو جنم دیتا ہے۔ بیشتر کردار ایسے نوجوان ہیں، جو فکر و تخیل سے اکتا کر حقائق کی جانب متوجہ ہونا چاہتے ہیں یا تنہائی کے شدید احساس سے خود کو مصحمل بنا لیتے ہیں۔ گویا یہ مجموعہ جدید فکشن کا منفوانی استعارہ ہے۔ اس کے بعد شیشے کے گھر کے فسانے ہیں۔ جس میں بلوغت ہے تصادم ہے تاریخ اور تاریخت **HISTORICITY** اور عبد نوٹ کی زولیدہ اور پیچیدہ دنیا ہے۔ جلا وطنی اور ہجرتوں کا احوال ہے۔ انسانی رشتوں کے انہدام کا مرثیہ ہے۔ بیسویں صدی میں زوالِ آدم اور گم شدہ جنتوں کا دکھ سہتے ہوئے مرد اور عورتیں ہیں، ایک نئی زمین ہے جس پر گزشتہ تہذیب کی کٹی ہوئی فصل کا ویرانہ ہے۔ ایک نیا آسمان ہے، جو ماضی کی دنیا پر روشنی بھرا اور کرنے والے آفتاب و ماہتاب سے محروم ہے۔ اُس دُشمن کی تلاش ہے جو عرفانِ ذات کے لئے ضروری ہے۔

”شیشے کے گھر“ میں شامل بیشتر افسانے، طبعی اور مابعد الطبعی تصورات کے آئینہ خانے ہیں؛ جن میں الفاظ، استعارے، علامتیں اور کردار زندگی کے لمحات اور ابدی سوالات سے نبرد آزما نظر آتے ہیں۔ افسانہ نگار کا لسانی رویہ، بیان یا وضاحت کا نہیں بلکہ محاذاتی سحر کاری کا ہے یا **EVOKE** کرنے والا یہ رویہ ہر افسانے کو شاعری، مصوری اور موسیقی کے اظہار کے مماثل بنا دیتا ہے۔

مجموعہ کا پہلا افسانہ مصوری کے ایک ایسے کینیوس کی مثال پیش کرتا ہے جس کے رنگوں میں نیچر کی وہ کائنات ہے۔ جو کبھی مذہب اور مابعد الطبعیات کی قیادت میں ”اعلیٰ ترین نیکی“ تصور کی جاتی تھی۔

نیچر کی تصویر کشی سے اس افسانے کا آغاز ہوتا ہے جس کا عنوان ہے۔ جب طوفان گتہ چکا:

_____ تو کبوتر آسمان سے نیچے اترتا اور اس کا چوہ

میں زمینوں کا ایک سمجھ ڈال تھی، اور اس ڈال کو دیکھ

کرو کہ سب زمین کی اس وادی میں پیچھے اور چند اوندھ

کی بزرگی کا نشان قائم کرنے کے لئے آس پاس کی پہاڑیوں
 کے نیلے، بھورے پتھر جمع کر کے انہوں نے ایک عبادت
 گاہ بنائی اور اس میں وہ آسمانوں کے بادشاہ کی حمد کرنے
 لگے جس نے انہیں طوفان سے بچایا، اور تب خداوند
 اسرائیل کے خدا کا جلال زیادہ ہوا اور کائنات نور سے
 معمور ہو گئی، اور وادی میں رنگ برنگے مہاول کھل گئے،
 اور خانقاہ کے چاروں طرف انگور کی بیلین اور زیتون اور
 انجیر کے درخت اُگ آئے۔

کیورتز میں کی چونچ میں زیتون کی سبز ڈالی ہے، اور نیلے بھورے پتھروں سے تعمیر کی
 جانے والی عبادت گاہ انگور کی بیلین، زیتون اور انجیر کے درخت۔ یہ تمام IMAGES
 ہیں، جن سے افسانے کا ایک انتہائی بامعنی اور تلازماتی کینوس تخلیق ہوتا ہے۔ پھر افسانے
 میں ازابلا اور راحیلہ دو کردار نمایاں ہوتے ہیں، جن کا وجود پورے کینوس کو ایک زندہ اور
 متحرک لینڈ اسکیپ میں تبدیل کر دیتا ہے۔ ازابلا اور راحیلہ دو راہبات ہیں۔
 مابعد الطبعی علامتوں کے سحر میں، زندگی کا مفہوم تلاش کرتی ہوئی۔ ازابلا کے لئے
 زندگی اور موت کا درمیانی لینڈ اسکیپ، صرف خانقاہ اور خداوند خدا کے وجود کا درمیانی
 فاصلہ ہے۔ راحیلہ اس لینڈ اسکیپ سے نکل کر انسانی رشتوں کے درمیان زندگی کا مفہوم
 تلاش کرنا چاہتی ہے۔ دونوں کردار "نامعلوم" کے لئے حریصانہ تلاش و تجسس میں
 مصروف ہیں۔ اس افسانے میں جس رات کا تذکرہ ہے، وہ ایک رمز ہے،
 جو زندگی کے تجسس سے عاری انسانوں کو میٹھی نیند سلاتا ہے اور مقدس خوابوں کے
 جہانوں کی سیر کراتا ہے۔ اور یہی رات جو رمز ہے، زندگی کے اضطراب اور
 ذائقہ کی جستجو کرنے والوں کو جگاتی ہے۔ دونوں کرداروں کے لئے رات اپنا
 انفرادی مفہوم رکھتی ہے۔ راحیلہ رمز کے دھندلکوں میں زندگی کو بہت جلد تلاش کر لیتی
 ہے۔ اور ازابلا اپنی ذات سے ایک طویل کشمکش کے بعد ایک رات زندگی کی
 پہلی جسمانی حرارت کا ذائقہ محسوس کرتی ہے:

اور ایک لمخت آس دہ محسوس کیا، نیندوں کی بستی

کساری شمعیں ماسد میڑتی جا رہی ہیں، اور سپہر خرواہ گاہ
 کے حوالہ صورت دینے ایرانی قالین پر سے اُسے بازوؤں کی
 مضبوط گرفت میں اور پراٹھا لیا گیا۔ اور وہ بچے
 سے باہر چاسد فی رات کی ہوائیں چلنا بند ہو گئیں
 اور فضا میں گرہی بڑھ گئی۔

افسانے کا نقطہ عروج، انا بلا کے لئے اپنے وجود کی بازیافت بھی ہے، اور اس نیچر کی شکست
 بھی جسے ایک نسل نے میں اعلیٰ ترین نیکی تصور کیا جاتا تھا۔
 شیشے کے گھر میں جس قدر افسانے شامل ہیں، اُن کا بنیادی تخیل، شعری تخیل کا ہم قدر
 ہے، یہ افسانے ان مفہیم کا انکشاف کرتے ہیں جن کے وجود کا ہمیں گمان بھی نہیں ہوتا۔ یعنی
 یہ افسانے ایسے FAMILIAR انسانوں سے مختلف ہیں جو جاتی پہچانی اشیاء اور واردات
 کو بیان کرتے ہیں۔

اس مجموعہ کے دیگر تین افسانوں کا تذکرہ ضروری ہے یہ ہیں:

(۱) برف باری سے پہلے

(۲) کیکس لینڈ

اور (۳) جلا وطن۔

”برف باری سے پہلے“ کی داستان، تقسیم کے فوراً بعد کوٹہ (پاکستان) پہنچنے والے
 بولی ممتاز کی داستان ہے۔ افسانے کا آغاز اس کمرے کے منظر نامے سے ہوتا ہے،
 جہاں بولی ممتاز موجود ہے:

————— آج رات تو یقیناً برف پڑے گی ——— صاحب

خانہ دہنے کہا۔ — سب آتش دال کے اوپر قریب ہو
 کر بیٹھ گئے آتش دال میں رکھی ہوئی گھڑی اپنی متوازی
 یکساںیت کے ساتھ ٹک ٹک کرتی رہی۔ بلیاں کشتوں
 میں صاف دیرے اومگھ رہی تھیں، اور کبھی کبھی کسی آواز
 میں کان کھڑے کر کے کھاڑنے کے کمرے کے دروازے کی طرف
 ایک آنکھ تھوڑی سی کھول کر دیکھ لیتی تھیں۔ صاحب

حناغ کی خونوں لڑکیاں فٹنگ میں مشغول تھیں۔
گھر کے سارے بچے، کمرے کے ایک کونے میں پڑا دنے
احضرات اور رسالوں کے ڈھیلے پر چڑھے کیرم میں
مصروف تھے۔

دھیمے سُر میں بچنے والی اداس موسیقی جیسے تاثر کو پیش کرنے والا "منظر نامہ"
بولی ممتاز کے بالنی احساس کا علامہ ہے۔ اور "برف باری" کا تذکرہ "وہ لازمہ"
خیال ہے جو بولی ممتاز کو سرگوشیوں کی فضا سے نکال کر اچانک لکھنؤ کی یاد سے وابستہ کر دیتا
ہے، جہاں اس وقت لکھنؤ ریڈیو سے کوئی موسیقی کی رپورٹ سنائی تھی۔
بولی ممتاز کی اس کیفیت کو ماضی اور یادوں کی جانب مراجعت نہیں کہا جاسکتا بلکہ
حال کے لمحوں میں ماضی کے وژن کی شمولیت سے تعبیر کیا جاسکتا ہے۔ یہ وژن ایک مابعد الطبعی
تجربہ ہے۔

یعنی کے افسانوں میں "منظر نامہ" کی اہمیت کرداروں سے بھی زیادہ ہے، بلکہ میرے نزدیک
تو یہ منظر نامے ایسے کینوس ہیں، جن کی حیثیت کسی کردار سے زیادہ ہے۔ ایسے فن کار جن
کے لئے تخلیق ایک داخلی حیثیت کے درمیان ایک ہم آہنگی کو تشکیل دیتا ہے۔ قرۃ العین
حیدر کا تخلیقی رویہ بھی اسی نوعیت کا ہے، فلماں بیکر کی طرح وہ بھی کہہ سکتی ہیں کہ بولی ممتاز
میں، خود ہوں، اور افسانے کی تمام فضا میرے داخلی احساس کی فضا ہے۔

"برف باری سے پہلے" کے ابتدائی منظر نامے کا جو اقتباس اوپر مذکور ہے۔
اُسے آسانی کے ساتھ فن کار کے احساس کا داخلی PERSONA کہا جاسکتا ہے کہ مابعد الطبعی
فکر اسی پہنچ پر اپنا اظہار کرتی ہے۔ مثال کے طور پر سارتر اور راب گریئے کے
افسانوی منظر نامے اس کی وضاحت کر سکتے ہیں۔ سارتر کے ناول "نوسیا" (NAUSEA)
کے کردار، روکوٹین ROULENTIN کو خود سارتر کے اپنے کردار سے تعبیر کیا جاتا ہے
سارتر اپنی تحریروں میں مابعد الطبعی فکر سے وابستہ رہتا ہے۔ نوسیا میں ایک ایسے ہی
"منظر نامے" کو تخلیق کیا گیا ہے جو قرۃ العین حیدر کے مذکورہ بالا منظر نامے سے
مماثلت رکھتا ہے۔

ایک لمحہ رک کر میں دنے اپنے حواس کو مجتمع

کرتا ہے:

————— آخر کار وہ خوبصورت وزن دکھلائی بیٹھا رہے

————— ارے تم کدھر نکل آئے ————— زندگی کی طرف

واپس جاؤ۔ انقلاب اور موت کی سند رو آندھیوں کے سامنے

زرہ، کمزور بچوں کی طرح بیھا گئے صورت انسان! ہماری طرف

لوٹو۔ ————— اس وزن کی طرف۔ —————

بوی ممتاز کی خود کلامی میں یہ کوئینی کی آواز ہے۔ یا پھر خود اس کا اپنا وزن، جو ماضی اور حال کی پرچھائیوں کو جوڑ کر ایک نئے لمحہ کو تخلیق کر رہا ہے۔

دراصل بوی، وقت کے اس لمحہ کا اسیر ہے جس کے ایک جانب تنہائی اور اجنبیت ہے، اور دوسری جانب ماضی میں یسٹر آنے والے رفاقتوں اور عبوریت کے نعم البدل کی جستجو

————— اس لمحہ کے دونوں اُفق بے معنویت کی تفسیر ہیں، حقیقت صرف یہ ہے کہ حلا وطنی

اور ہجرت بوی ممتاز کا سب سے بڑا المیہ ہے۔ اور اس حقیقت کو ذہنی اور جذباتی طور پر

پر قبول نہ کر سکنے کے باعث وہ زندگی کی تمام تر بے معنویت میں سے اپنے "وزن" کے سرمائے

کو بچانے کی سڑک میں مصروف ہے۔ ————— کیوں کہ وزن کا خاتمہ وجود کا خاتمہ ہے۔

بوی ممتاز کی خود کلامی، اپنے وجود اور اپنے وزن کی تلاش میں ہجرت سے پہلے کی

زندگی سے ہم کلام ہوتی ہے۔ ————— لیکن ظاہری مسترتوں، رفاقتوں اور آسودہ

حالیوں کا یہ عہد بھی اُسے زندگی اور موت کے درمیان کسی ابدیت، کسی وجود اور کسی مفہوم

کی تلاش کا عہد معلوم ہوتا ہے۔ ————— اس عہد کے کچھ مناظر اس افسانے میں ایسے سوالات

کی صورت موجود ہیں، جن کا تعلق زندگی کے اسرار اور مفہام سے ہے: مثلاً

————— کائنات اتنی بے شاش رہے۔ ————— یہ معصوم سپید

میرھوں، طلوس جھرنے، کنوارے، مقدس، میر فیضیہ بیہار

————— اُس بڑی لڑکی نسا طرے اس سے کہا تھا —————

دیکھو دیکھو کھلا سیلا آسمان، اور مجھے درخت، قرعہ زری مبادل،

ہمارے چاروں طرف ہر چیز اتنی عظیم رہے، اتنی بلند رہے،

اتنی فراخ دل رہے۔ ————— ایسے میں کیا تم زندگی سے مایوس

ہو سکتے ہو۔

— اور اس وقت اُن سب کے دل میں ایک ساتھ
ایک عجیب خیال آیا — دنیا جو کچھ ہم چاہتے ہیں،
ہیں کبھی نہیں دیتی۔ ہم احمقوں کی طرح منہ کھولنے، مارنے
مستقبل کے اندھیرے کی طرف دھڑکتے رہتے ہیں اور آخر
کار ایک روز اس اندھیرے میں سے موت نکل کر آتی رہے
اور ہمیں ہر پ کر لیتی رہے۔ اور سارے نظام کائنات پر ہماری
غیر موجودگی سے کوئی فرق نہیں پڑتا۔

— یو بی نے محسوس کیا — میں بھی —

یعنی یہ انسان — یو بی ممتاز — جو اس وقت "اللذیۃ"
کے دریچے میں کھڑا رہے، ان چنگھاڑتے ہوئے عناصر کا ایک
اس قدر بے بس اور کمزور حصہ رہے، روح کا کرب، زندگی کی
مترپ، دل کی بے چینی، عناصر کی اس قیامت خمیز گرہن گرج
میں گھل مل کر ایسی ایک بے آواز سی دھڑکن بن گئی رہے۔ یہ پہلا
یہ طوفانی مارنے، یہ اپنے اپنے پرواد رخت، ان سب پر
میرے وجود کے ہونے یا نہ ہونے کا کوئی اثر نہیں
پڑتا! —

یو بی ممتاز کے یہ سوالات ہیں، جو کائنات کی دسوں میں انسانی وجود کا مفہوم تلاش
کر رہے ہیں۔ اور یہ وضاحت بھی کر رہے ہیں کہ عناصر اور مظاہر کی بے کرائی ہیں انسانی
زندگی، مستقبل کی جانب نگراں رہتی ہے۔ لیکن خالص طبعی زندگی باطنی رشتوں کے بغیر اپنے
وجود کو قائم نہیں رکھ سکتی، خارجی زندگی کی طرف ہر ایک جست ایک ہجرت ہے، جو زندگی کو ہر بار
بے معنیت کے ویرانوں میں پہنچا دیتی ہے — زمین، آسمان اور انسانی وجود کے
درمیان ایک داخلی شناسائی اور ہم آہنگی ضروری ہے کسی نہ کسی صاحبِ خانہ کی بیگم منتظر ہے،
اور اپنی بیٹ کے لئے مستقبل کی غیر یقینی روشنی کے حصول کی خاطر کسی ممتاز انسان
کو بیکار رہی ہے:

ہمتار صاحب !

اُس دنے مونک کر پیچھے سر کر دیکھا، اُس کے میزبان کی بیگم صاحبہ برآمدہ کی سیڑھیوں پر ہاتھ میں ناشتہ تنہا کھڑی تھیں۔

————— ہمتار صاحب ——— واہ، آپ بھی خوب ہیں۔

ہم اتنا آپ کو روکے رہے ——— اور آپ بغیر کھانا کھائے ہی بھاگ آئے۔ آج تو میری سعیدہ دنے خود سوٹیاں پکا رہیں بڑا شوق رہے اسے کھانا پکانے کا۔ اس کے ابا براج کھینے کلب آرہے تھے، میں دنے سوچا، سوئیوں کی ایک پلیٹ ان کے

ساتھ بھیج دوں ——— پھر میں خود ہی جا آئی ———

یہ اقیاس انسانے کا اختتام بھی ہے، اور بولی ممتاز کی ازلی گم شدگی کا استعارہ بھی۔ کیکٹس لینڈ، شیشے کے گھر کا سب سے اہم انسانہ ہے۔ جدید اردو افسانے کی تاریخ میں اس افسانے کو وہی اہمیت دی جاسکتی ہے جو جدید انگریزی شاعری میں ایلیٹ کی ویسٹ لینڈ کو حاصل ہے۔

ویسٹ لینڈ پہلی جنگ عظیم کے بعد کی ذہنی ویرانی اور انتشار کی علامت ہے، اور کیکٹس لینڈ تقسیم کے بعد کا وہ تہذیبی خرابہ جس میں اقدار اور انسانی رشتوں کے زوال زمین سے بے تعلق، جلا وطنی اور اضطراب کے بجائے شعلوں سے دھواں اٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔

یہ محض ایک اتفاق ہے کہ ویسٹ لینڈ اور کیکٹس لینڈ کے تھیم میں ایک مماثلت موجود ہے۔ ——— ویسٹ لینڈ پانچ حصوں پر مشتمل ہے اور کیکٹس لینڈ بھی پانچ ابواب پر مشتمل ہے

ویسٹ لینڈ کا پہلا حصہ (THE BURIAL OF THE DEAD) موسم بہار کی آمد اور خزاں کے خاتمے سے شروع ہوتا ہے۔ کیکٹس لینڈ کا آغاز بھی موسم بہار کی آمد کے ایسے ہی منظر نامے سے ہوا ہے:

————— اب خزاں بھی واپس جا رہی ہے، اور سفید ہے کے

جنگل میں ہر مینڈا استمراری رہے۔ اور جھیل کے پیرور کے کنارے
تک پہلے آئے ہیں۔ اور جب سبز بالاش کا چھنڈ پانی کی سطح پر جھک
کر ہوا میں ڈرتا رہے تو جیکے سے روٹنے کو جی چاہتا رہے سفید رہے کا
چھوٹا سا جنگل اس طرح چپ چپ کھڑا رہے، اور ایسی کی خاندان بھی
اسی طرح خاموش اپنی جگہ پر موجود رہے، اور کبھی کبھی کوئی راہ گیر
پتوں کو رو مڈنا، سفید رہے کے چھنڈ سے گزر جاتا رہے۔

قرہ العین جیدر کا یہ افسانہ، جدید عہد کی زندگی کے اُس افتراق اور انتشار کا اظہار ہے
جس میں زندگی، موت، شخصیت اور وجود سب اپنے اپنے تضادات سے متصادم ہیں، اس افسانے
کے کردار، وہ انسان ہیں، جو کبھی اپنی دنیا، اور اپنی تاریخ اور اپنی تہذیب کا محور تھے۔
ان بنیادوں سے بچھڑ کر ان کرداروں کا وجود، لامحدود تضادات میں بکھر جاتا ہے۔ ہر ایک
کردار، منقسم ہے، اور خود کو عدم کے محور سے قریب ہوتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ ان کرداروں
کے اطراف کی کائنات، داسہوں اور خواہیدہ پیکروں کی، سنسان اور خاموش کائنات ہے
افسانے کے تمام کردار، خود کلامی کے ذریعہ اپنی تلاش میں مصروف ہیں، اور
اس تہذیبی احساس سے وابستہ ہونے کے لئے بیقرار ہیں۔ جس کا عدم وجود، زندگی کو بکھر
نے کا معنی بنا دیتا ہے۔

جدید عہد کی زندگی نے ان کرداروں سے گھر کی اس علامت کو چھین لیا ہے
جس سے اپنے وجود کا اعتماد میسر آتا ہے۔ ان کرداروں میں پلیدہ سجد، طلعت جمیل اور علیہ
وہ نسوانی کردار ہیں، جو ناموں کے اختلاف کے باوجود ایک ہی علامت کی حیثیت میں مصروف
ہیں، اور یہ کردار ایک VISIONARY کردار، میری کیسل بن کر اسی علامت کو پیٹ کر بنا چاہتے
ہیں۔

— میری کیسل، کیا تم اس تاریکی کی تصویر منہ

بناؤ گی —

— یہ اسی کا گھر رہے۔ اسی گھر میں وہ برسوں

رہے رہتی آئی رہے۔ اس زمین پر وہ سب صدیوں سے جیتے اور

موتے رہے ہیں۔ یہ گھر، یہ باغ، یہ سمر حصار، اس جھیل

کے بار حیدر نظر تک پہنچے ہوئے کھیت اور چراگاہیں اور ایک
بار ایسا ہوا کہ وہ ان سب چیزوں کو چہرہ زگر چلے گئے۔ وہ بہت
دور چلے گئے، اور کبھی ان جگہوں کا خاصوش اپنا کھیت ان کی چپ
چاپ پکار سننے کے لئے واپس نہ آئیں گے۔

اس افسانے کے کرداروں نے ماضی میں اجتماعی تہذیبی زندگی کے اُس درخشاں
عہد کو جیا ہے جس میں دوستوں کے درمیان اختلاف تو موجود تھا، لیکن یہ اختلاف تخریبی
نہیں، تخلیقی تھا۔ یہ اختلاف نئے تجربات اور نئی زندگی کے خوابوں اور نئے جہانوں کی تلاش کے
لئے محرک بن جاتا تھا۔ چنانچہ کیکٹس لینڈ کی طلعت جمیل اور پنگی اشرف بھی نئے
جہانوں کی تلاش میں نکلتے ہیں۔ دوسری جنگ عظیم کے بعد کی دنیا میں ان کرداروں
نے اُس عہد کو بھی دیکھا، جب جنگ کا پردہ کائنات کی بلیاں تاریکی کے اوپر سترنج کی مدھم ستر
گرم روشنی میں آہستہ آہستہ پرواز کر رہا تھا۔ اور مشرق وسطیٰ، افریقہ اور ایشیا
کی زمینوں پر اپنے وجود کا استحقاق چاہنے والوں کو مضحکہ خیز مسرتوں کے ساتھ قتل کیا جا رہا تھا
کیکٹس لینڈ میں یہ مختلف حوالے اور حادثے وقت کی اساس کو بیان کرتے ہیں۔ ان
واقعات میں ۱۹۴۲ء بھی ہے، ۱۹۴۵ء بھی اور پھر ۱۹۴۷ء بھی۔

جب وہ اپنے گھر، اپنے کھنڈر، اپنے کھیت چھوڑ
کر لڑکھڑاتے ہوئے، دوسری طرف چلے گئے۔ اپنے کھیت چھوڑ
کر، جہاں وہ سستہ سے اناج کے ساتھ بھوک بھرتے، جوتے اور
کاٹتے تھے۔

یہ اقتباس ایک زمانی حوالہ ہے، جس میں صرف تقسیم کی طرف اشارہ نہیں ہے،
بلکہ افسانے کے کرداروں کا تلب ماہیت بھی ہے، جس میں وہ افراد کی بجائے انسانوں کی
ایک جماعت میں تبدیل ہو گئے ہیں، اور اپنے عہد کی تاریخ کا حصہ بن گئے ہیں۔

یہ تاریخ ایک حقیقی عمل سے گزرتی ہوئی افسانے کے تناظر میں ایک بار پھر افراد میں
ڈھل جاتی ہے۔ افراد جو اس افسانے کے کردار ہیں، جن میں پنگی اشرف
بھی ہے، جو نئی تاریخی حیثیت میں اپنے وجود کو تلاش کرنے کے لئے خود کدنی کے ذریعہ
اپنا اظہار کرتا ہے۔ اور تاریخ کی حیثیت، خاموشی کی زبان بن کر اس سے مخاطب ہوتی ہے؛

_____ مید میں، جو میں ہوں، خاموشیوں کی دیوی
 دئے، حساء دے کہا۔۔۔۔۔ تم جس راستے پر چلو گے، بالآخر مجھ
 تک پہنچو گے۔۔۔۔۔ جس راگ کو سنو گے، اس میں میری آواز
 ہوگی، جس خوشبو کو محسوس کرو گے، اس میں میری مہک
 پادو گے۔۔۔۔۔ پتھوروں کے جو رنگ دیکھو گے، ان میں میری
 جھلک موجود ہوگی۔۔۔۔۔ میں مستی ہوں، میں یثودہ ہوں
 _____ میں تمہارے وجود کا سایہ ہوں۔ سایہ جو کبھی خدا
 نہیں ہو سکتا۔ جو ہمیشہ آگے آگے چلتا رہے، لیکن مل نہیں
 سکتا اور مستقبل کی صدیوں کے اندھیرے میں گھو
 جاتا رہے۔۔۔۔۔

پنگی اشرف اور طلعت جمیل اور کلیش لینڈ میں اپنے منتشر وجود کو نامیاتی وحدت
 میں ڈھانے کے خواہش مند دوسرے تمام کردار عرف ہندوستان اور پاکستان کے
 انسانوں کی جدید زندگی اور جدید تاریخ کے نمائندہ نہیں ہیں، بلکہ ان کا تناظر بیسویں صدی
 فی وہ تمام کائنات ہے جس میں تمام جذباتی، ثقافتی اور روحانی بنیادیں ختم ہو چکی ہیں۔۔۔
 یکٹس لینڈ کے پنگی اشرف اور طلعت جمیل، اس عہد کی زندگی کے جہنم کا سفر کرتے ہوئے ایک
 لمحہ کے اتنی پر ایک دوسرے سے ملتے ہیں، اور اپنے اپنے سفر کے تجربات کا اظہار ان جملوں میں
 کرتے ہیں:

_____ ہاں، ہم بہت بڑے زمانے میں ملے ہیں، اور
 اسیس کے گھانٹے ہمارے پیچھے بکتے جا رہے ہیں ہماری زندگی کو چورھے
 کٹورے ہیں، اور ہمارا خدا اب ہاڑوں پر پیدا ہونے سے پہلے ہی مر چکا
 دھے، اور اس کی تمہیر و تکفین دے فراغت یا گرمی میں تمہارے پاس آئی
 ہوں۔۔۔۔۔

_____ تم نے غلطی کی دھے۔ جب یہ سفید بیمار چپے، اپنے
 بلوں کو واپس بھاگ جائیں، تب تم بھی بور ہو چکی ہو گی۔ اسی طرح مرنے
 کا انتظار کرو جیسے اور سب مرنے ہیں۔۔۔۔۔

مادی کامیابیوں کی خواہشات کے سفید چور ہوں سے پشیمان، بیسویں صدی کے یہ کردار جدید فکشن کا سب سے اہم موضوع ہیں۔ وجودی فلسفے کے اثر سے تخلیق ہونے والے دنیا کے بیشتر فکشن میں اسی انسانی SITUATION کو پیش کیا گیا ہے۔
 ”علاء وطن“ کے کرداروں کا بھی یہی المیہ ہے کہ وہ اپنے عہد کی بیکراں تنہائی، اور زندگی کے ازلی اور ابدی پچھتاؤں کے ویرانے میں علاء وطن کی زندگی کا جبر سہتے ہیں، اور اپنی پہچان کے لئے صرف یہ عثمانی تجویز کرتے ہیں۔

_____ ہم اپنے بد قسمت ملک کی وہ نوجوان نسل ہیں جو

یورپ کا جنگ اور اپنے سیاسی انتشار کے زمانے میں پرواں چڑھی

_____ علاء وطن

بیسویں صدی کے انسانی المیہ کا یہ موثر ترین اظہار ہے جس میں تخلیق کا آواز القباس (ILLUSION) کی فضا سے ہوتا ہے۔ اور انسانہ نگار کا مخصوص سانی تخلیقی رویہ اس القباس کو ایک ناگزیر، ہمہ گیر اور زندہ حقیقت اور اس کے عرفان میں تبدیل کر دیتا ہے۔

میں

میں تنہائی پسند نہیں ہوں اور منہ تنہائی کا داؤد امیرا

مسئلہ ہے۔ میرے لئے اہم مسئلہ یہ ہے کہ میری حقیقت

مخال اور زندہ ادبی لین دین کے معاملے میں نمایاں کردار ادا

نہیں کر سکیں ان کی طرف سے عموماً ایک طرح کی لاپرواہی برتی

گئی ہے۔ اس سے یہ مفہوم بنتا ہے کہ مجھے نقاد کا

نقد واجب ہے، خودی سے خودی سے

ہے۔

ش، آخر

قَدْرُ الْعَيْنِ اَفْسَارُنِي

قَدْرُ الْعَيْنِ حَيْدَرُ كے افسانوں میں تمام اہم سماجی واقعات کی تفصیل نہیں ملتی۔ لیکن بعض واقعات جنہوں نے برصغیر کی قسمت کا فیصلہ کیا اور ایک عظیم قوم کی تہذیب، زبان اور کلچرل قدروں کو جغرافیائی حد بندیوں میں تقسیم کر دیا۔ ان کے افسانوں اور ناولوں کی بنیاد ہیں۔

انہوں نے اپنے مضمون، افسانوں اور ناولوں میں ان کا ذکر کیا ہے۔ اپنے خط میں یہ بھی لکھا ہے کہ : —

” مگر کبھی حادثہ نہ دے میرے لیے محرک کا کام کیا ہے تو

وہ پہلا حادثہ ۳۴ء میر میر کے والد کی موت تھی اور دوسرا

تیسرا ہمد۔ تیسرا ہمد دے میر دے کچھ پرگنہ انڈیا آ رہا ہے۔“

آزادی کے بعد جب وہ اپنے گاؤں گیس اور وہاں انہوں نے ایک نئی دنیا دیکھی تو اس بدی ہوئی دنیا کا تفصیلی ذکر اس طرح کیا ہے : —

” پچھلے سال میں دے ایک ماہ لکھا شروع کیا۔ یہی چوتھا

نرسور بعد آدھے گاؤں گئی جو اتر نرسور میں ترائی کے قریب

واقعہ ہے یہاں ہمارے آبائی محلہ میں تالاب کے کنارے

میر دے میر گھوڑ کی سائی ہوئی خولی کھڑی تھی جو ۳۴ء کے بعد

دھیرے دھیرے ڈھ گئی۔ اب اس کے کھنڈر باقی ہیں۔ اس
کی بیسوں میں لسنی لسنی گھاس آگ آئی ہے کید مکڑ حویلی کی مرقعہ
کرنے والے سب پائستان چلے گئے۔ ہانا حامدانی نمک جواہر
میتھان سادلوں کے موقع پر دولہا کا بیجرہ سسایا کرتا تھا حوا کے زانی
یاد تھا، دھیرے دھیرے آگرو روئے لگا۔ سب لوگ دوسرے دینوں کو
سدا ہار گئے، میں اب بھوکوں مر رہا ہوں۔

کھنڈر کا دوسرا رخ بند ہے کہ اس سے کچھ فاصلے پر جلاہو
کی یک بستی تھی، یہ جلاہے ہمارے رشتہ داروں کو حکم تھا
کہ کچھ مکلوں میں دھیرے اور خورتنے اتار کر ہمارے میتھان آئیں۔
تب حویلی کے کھنڈر کے سے دیکھیں ان کے بچہ مکاں اس پر
کھڑے ہیں، دروازے ایسی شخصیت اور خورتنے کے ساتھ قصبہ میں
سزا جاکر جیتے ہیں۔ یہ جلاہے ہیں اب لڑائی ہمیں کے مرقع
سبواقی ہیں۔

یک خستہ حال رشتہ دار سدا انی بی بی حرمین نرن کے
مرقعہ میں سی کر آئے گھر کر رہی ہیں۔ دوسرے تہذیبہ میں کہنا
جلاہوں کے بکے مکاں اور ان کی عورتوں کے بیڈی ہلن کے مرقعہ
نیک وہ حاصو، القلا تھے جو سچیلے چودہ برس میں جلاہوں کے
میں آیا۔ ایک روال بد یو خاگر پر رانہ نہ بد یک سراج دور
چکا اور اب ایک کے ٹیگ کی سیادیں اس پر رکھی جا رہی ہیں۔
یہ کہنا سنکر دھ کے اسے صبح معنوں میں سماج داد
بارنے میں کئی دیر لگے گی مگر یہ نرنی بات دھ کے ایک دے دور
کا آغاز ہو چکا دھ کے منہ نے سونا دل کا نام "کھنڈر" رکھا ہے
یہ کھنڈر یک مٹی ہوئی نہ بد نیک مرنیک نہ بد کیوں کہ اس
میں بڑا ایک دے سماج کی سیاد رکھی جا دے کی لیں سماج
حاصو کے باوجود دھ اس نہ بد بن کے مرن جو دے نہ بد

میر دے، دسے یہ بھی نہ بتا یا کہ میر پاکستانی نہیں ہوں
اس دسے کیا فرق پڑتا تھا۔

فسادات کے موضوع پر "برف باری سے پہلے" کا ایک کردار وجاہت
کہتا ہے: —

"میر دے اپنے عزیزوں اور پیارے دوستوں کو مروت
ہوتے دیکھا ہے۔ میدان جنگ میں زخمیوں کے دم ٹوٹنے
کا نظارہ کیا ہے۔ ان فسادوں کے زمانہ میں بھی مجھے انسان
ایک دوسرے کو چہرے سے دھکتے نظر آتے ہیں۔ یہ نہیں ہماری
قسمتوں میں کبھی طرح موت لکھی ہے۔"

اسی افسانہ کی ایک کرشمچن لڑکی نشاط اسٹینے کو ایک کردار کہتا ہے:

"اردے گھبراؤ نہیں۔ تمہارا مالکل عیسائی والا نام
رہے۔ اس لیے تمہیں کوئی خجرا نہیں گھوڑے گا۔ وہ ہستے ہوئے
لوی۔ مصیبت تو میٹری رہے کہ غیر مسلم ہوتے ہوئے بھی میرا
مسلمانوں جیسا نام رہے۔ اب میری کتاب دسے محفوظ رہنے کے
لیے ایسا بیٹہ والا نام اختیار کرنے والی ہوں۔"

قرۃ العین حیدر نے بڑی سچی بات لکھی ہے کہ تقسیم ہند نے ان کے لکھنے پر
بے حد اثر ڈالا ہے۔ دراصل یہی موضوع ہر افسانے میں مختلف روپ سے ابھرا
ہے۔ اور غالباً یہی سبب ہے کہ وہ پاکستان سے آزاد ہندوستان میں ایک
بار پھر اپنی شہریت تبدیل کر کے واپس لوٹ آئی ہیں۔ گزشتہ سترہ برسوں میں ہند
اور پاکستان میں بڑی بڑی سماجی اور سیاسی تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ اردو کی
دوسری خاتون افسانہ نگاروں نے ان تبدیلیوں کے اثرات قبول کیے ہیں
ان کی مدد سے افسانوں کے خاکے تراشے ہیں۔ قرۃ العین نے بھی ایسا ہی کیا ہے
لیکن بنیادی طور پر وہ تقسیم ہند اور اس کے اچھے برے اثرات کے علاوہ ادراکاتی
زندگی کے دوسرے پہلوؤں پر زیادہ نہیں لکھ سکیں ان کی کہانی "ہاؤ سنگ
سوسائٹی میں بھی درپردہ یہی موضوع ہے۔ حالانکہ اس طویل مختصر افسانہ میں

جاگیر داری عہد کا ہندوستان بھی ملتا ہے اور موجودہ زمانہ کا کلاچی، لاہور اور پیرس بھی۔ پھر بھی اس کی روح وہی ہے۔ اردو کی خاتون افسانہ نگاروں میں کوئی اتنی جذباتیت اور روحانی اذیت میں مبتلا نہیں ملتی۔ قرۃ العین حیدر کا رومانوی ذہن ایک عظیم تہذیبی بحران میں مبتلا ہیں۔ اس تقسیم نے خاص کر پھر تہذیب اور ماضی کی خوش گوار وراثت کو جس طرح تقسیم کیا ہے۔ وہی ان کے افسانوں اور ناولوں کا پس منظر ہے۔

اس لیے ان کے افسانوں میں اس کے علاوہ دوسرے اہم سماجی اور سیاسی تبدیلیوں کی حیثیت نہیں کے برابر ہے۔ ابھی ان کے زخم تازہ ہیں شاید ان کا منہ مل ہونا مشکل ہے۔ شاید وقت بھی جو تمام زخموں کا مرہم تصور کیا جاتا ہے۔ انھیں کوا چھانہ کر پائے گا۔ یہ دراصل ایک عظیم تاریخی اور تہذیبی المیہ ہے۔ اور قرۃ العین حیدر کی روح ایک عظیم المیہ کی دکھی اور مجروح آواز ہے۔ قرۃ العین حیدر کا ذہن رومانوی ہے۔ رومان کی وراثت بھی انھوں نے اپنے بزرگوں سے پائی۔ یلدرم نے ان پر بے حد اثرات چھوڑے ہیں۔ اعلیٰ تعلیم، بہتر ادبی اور تہذیبی ماحول اور متعدد ملکوں کی سیاحت اور زندگی کے بیش بہا تجربوں کے بعد بھی اپنے افسانوں کے واقعات میں وہ ایک معصوم لڑکی کے روپ میں ابھرتی ہیں جو کہرے میں گر جا کے تقری گھنٹوں کی آواز کے سہارے خاموش اپنے جوان اور دھڑکتے ہوئے سینہ پر صلیب کے نشان بناتی رہتی ہے۔ یہ لڑکی جو راکٹ کی صدی میں جاگیر دارانہ تہذیب اور ثقافتی قدروں کو عزیز رکھتی ہے۔ جو مسووی کی بر فیملی وادیوں میں انجانے خواب دکھتی ہے۔ جو دارجلنگ، مشرقی پاکستان کے گاکوں، باغوں، تانابوں جنوب مشرقی ایشیا کے گھنے جنگلوں، پہاڑوں، ندیوں میں چھپے ہوئے کھروں کی ایک جھلک اپنی پلکوں پر بسائے آج کی صحافتی اور اخباری زندگی میں مصروف رہتی ہے۔ اردو کی تمام خاتون افسانہ نگاروں میں سب سے زیادہ رومانوی ماحول کے جیتے جاگتے پیکر تراشتی ہے یہ پیکر بے حد نرم نازک، ذہین اور شدید قسم کے جذباتی پیکر ہیں۔ اس لیے ان کے تمام افسانوں میں

واقعات کی نوعیت ایک ہی ہے اور وہ رومانوی نوعیت ہے۔

ادب کے دو واضح اور بنیادی میلانات میں قرۃ العین نے رومانوی میلانا کا انتخاب کیا۔ اس کے کئی اسباب ہیں۔ پہلی وجہ تو ان کا گھر لیو ماحول ہے جس میں یلدرم جیسا رومانی فن کار موجود تھا۔ پھر نذیر تنجاد حیدر جو خود بھی رومانی خاتون ادیب رہی ہیں۔ یلدرم نے ایک نئی نسل کی تخلیق کی تھی۔ پھر باب بیٹی کا رشتہ پُر خلوص دوستوں جیسا تھا۔ یلدرم کی ملازمت نے قرۃ العین کو زمانہ کی سیر کرائی علی گڑھ کی تہذیبی فضا کے بعد انڈمان کے ٹاپوں میں جس حیدر نے اپنی آنکھیں کھولیں۔ معاشی بہتری اور ایک مہذب ماحول اور آزادی اور مغربی تعلیم نے ان کے ذہن کو اڈ و پنچرس اور رومانی بنانے میں بڑا کام کیا ہے۔ اس کے علاوہ دوسرا بڑا سبب یہ ہے کہ عرصہ دراز تک جس حیدر نے زندگی کو زمین پر اتر کر نہیں دیکھا۔ انھوں نے جس طبقے میں آنکھیں کھولیں اس کے مسائل بھی بڑے گہرے سچیدہ اور خاصے دل چسپ ہیں لیکن ان تمام سچیدگیوں کا مطالعہ حقیقت کی عینک سے کیا جاسکتا ہے۔ خلا میں پرواز کرتے ہوئے ایک طائرانہ نگاہ کے ذریعے اس گھٹن کا اندازہ نہیں لگایا جاسکتا جس میں آزاد ہندوستان کا یورثہ اور اعلیٰ متوسط طبقہ مبتلا ہے۔ اس طبقے کی نمایندگی کی صلاحیت اردو کے کسی بڑے سے بڑے ادیب میں نہیں ملتی۔ یہ کام جس حیدر ہی کر سکتی تھیں۔ ان کے افسانوں میں جب طوفان گزر چکا، سہرے رائے آسمان بھی بے ستم ایجاد کیا۔ میں نے لاکھوں کے بول کئے، برف بارش سے پہلے سکیکٹس لینڈ، یہ واضح واضح اجالا، دیوار و در کے درخت، سنا ہے عام بالائیں کوئی کیمیا کر تھا، پرواز کے بعد، ستاروں سے آگے، لیکن گومتی بہتی رہی آہ اے دوست، اس دفتر بے معنی، ہم لوگ، رقص شرر، یہ باتیں، جہاں کارواں مٹھرا تھا، مونا لیزا، جہاں پھول کھلتے، دجلہ بہ دجلہ ہم بہیم، انت بے رت بسنت، لندن لیٹر، جلا وطن، دکھلائیے لے جا کے اسے مصر کا بازار، میں چوری ڈھونڈن کئی وفیرہ خالص رومانی افسانے ہیں۔

رومانس کی بات آگئی ہے، اس لیے یہاں ایک بات کی وضاحت ہو جانی چاہیے وہ یہ کہ قرۃ العین حیدر کے رومانوی افسانے بھی حجاب امتیاز علی تاج کے افسانوں

سے مختلف ہیں حجاب کے افسانوں کی بنیاد خالص تخیلی ہے۔ قرۃ العین کے یہاں حقیقت اور تخیل کی خوب صورت آمیزش ہے۔ حجاب کا ماحول سراسر خوالی اخذ کیا ہوا ہے جس حیدر کے یہاں انسانی زندگی کو جغرافیائی حقیقتوں، فطری مناظر اور ان سے وابستہ انسانی زندگیوں کے سہارے پیش کیا جاتا ہے۔ حجاب ایشیائی خوابوں کے دمکتے ہوئے آسمان پر نارنجی رنگ کے گتے تاخ آفتاب کو دکھتی ہیں۔ ان کی دوپہر میں کاسنی رنگوں کی ہوتی ہیں۔ وہ جس مکان کا ذکر کرتی ہیں، وہاں سے فراموشی درجہ کھلتا ہے، جس سے چمکیلے ایشیا کی بہار آفریں گرم صبح کا نظارہ کیا جاسکتا ہے۔ انھیں آکاش کا رنگ ایسا لگتا ہے جیسے نبشتہ کا کھیت لہلہ رہا ہو۔ ان کا سمندر گہری نیلی جادو رو پوش رکھتا ہے اور ان کے گرمیوں کے آسمان پر سبز رنگ کا چاند دم بخود ہے اور کائنات ایک عظیم سکوت اور خوفناک ایجاد میں ڈوب کر رہ گئی ہے۔ لیکن مس حیدر کا رومانوی ماحول اس علمی اکتسابی شاعرانہ ماحول سے کوئی مطابقت نہیں رکھتا۔ مس حیدر نے رومانس کو حقیقی زندگی کے پس منظر میں تلاش کیا ہے۔ مس حیدر جذباتی آرزو مندی، ایک آن دکھی دنیا کی جستجو اور زندگی کو تمام حسن کے ساتھ سمیٹنے کا تصور بھی رکھتی ہیں۔ مس حیدر کا رومان محض جسمانی اتصال کا نام نہیں بلکہ قربت، انسان دوستی اور ذہنی تسکین کا ذریعہ بھی ہے۔ مس حیدر نے اپنے طبقے کی زندگی کے صرف ایک پہلو کو پیش کیا ہے۔ ان کے تمام افسانوں میں واقعوں کی نوعیت یکساں نہیں۔ ان کے کردار ہندوستان سے پاکستان چلے جاتے ہیں۔ لیکن ایک نئے لمبے میں تبھی پہنچ کر انھیں صرف یہاں کی بسنت، اجتا، ایلورا، کلب، مسوری کی برفیلی وادیاں، لکھنؤ کا محرم، مٹھرا کی ہولی اور گھنشیام یاد آتا ہے۔ ایسا لگتا ہے کہ زندہ رہنے کی تمام شرطیں نیسی مشروط طور پر پوری کی جا رہی ہیں۔ انھیں اس طبقے کے کھوکھلے پن کا علم نہیں۔ عصمت نے ان کے افسانوں کے بارے میں ایک بڑی سچی بات لکھی ہے حالانکہ یہ تلخ ہے لیکن قرۃ العین کی بہترین تنقید ہے۔ ان کا ایک افسانہ دجلہ بدجلیم بہیم ہے اس افسانہ میں پوم پوم دارلنگ، پولی، جیمی سلیمان، نوڈلز، عذرا، ڈولی بلگرامی، نیمہ، ادرتہ، نیا، آنڈ نوکر دار میں جس میں نوڈلز، زردی اور ڈونی بلگرامی کے پیچھے اسے حاصل

کرنا چاہتے ہیں کافی تنگ و دو کے بعد ڈولی بلگرامی ہندوستان کے پاکستان چلی جاتی ہے اور آکھڑ
 سو روپیہ پانے والے جیسی سے اپنی محبت کے تقاضے کے تحت شادی کر لیتی ہیں۔
 لیکن چند ہی دنوں بعد جیسی کو اس شادی کے ناخوش گوار واقعات کا احساس
 ہوتا ہے اور آخر کار دونوں ایک دوسرے سے طلاق لے لیتے ہیں۔ پھر جیسی
 زون فرید کی طرف منتقل ہوتا ہے اور وہ سوچتا ہے زون فرید کو جیس نے
 کر کے اس نے ایک غلطی کی ہے۔ وہ اس غلطی کا تدارک چاہتا ہے لیکن وقت
 گزر جاتا ہے۔ زون فرید اس سے دور چلی جاتی ہے اور کہانی آنسوؤں کے
 سیلاب میں ختم ہو جاتی ہے۔ پوری کہانی میں کردار ایک دوسرے کو ٹھونک
 بجا کر پرکھتے ہیں گویا "تانبے کے برتن خریدے جا رہے ہیں۔"

اس طرح کی ایک کہانی "میں نے لاکھوں کے بول سبے" ہے اس میں
 بھی بہت سے کردار ہیں ان میں خالدہ، توفیق، سرور، تریٹن، می می،
 سلطانہ، نین تارا وغیرہ ہیں۔ نوجوان لڑکے لڑکیاں آپس میں ملتے ہیں۔
 ایک دوسرے سے قربت کے تمنائی ہیں لیکن ازدواجی بندھنوں میں بندھنے
 سے قبل دونوں ایک دوسرے کے پراسیکٹس پر غور کرتے ہیں۔ سرور سوچتا
 ہے کہ سلطانہ سے شادی کرے وہ کم از کم انڈر سکریٹری تو ہو ہی جائے گا۔
 گویا شادی نہ ہوئی کچھ مالوں کی فروخت ہوئی۔ یہ سلسلہ لامتناہی ہے۔
 اختتام یہ ہوتا ہے کہ ایک لڑکی کو کوئی دوسرا لڑکا بھٹکا لے جاتا ہے اور ایک
 نوجوان کو کوئی دوسری چڑیا اڑن چھو کر لیتی ہے۔ چند ایک کہانیوں کو چھوڑ
 کر مس حیدر کی تمام کہانیوں کے واقعات اسی طرح کے ہوتے ہیں۔ البتہ ان
 چند کہانیوں میں جو اس سے مستثنیٰ ہیں۔ ہاؤسنگ سوسائٹی، جلا وطن اور
 میں پوری دھونڈوں کی وغیرہ۔

ہاؤسنگ سوسائٹی میں جو واقعات پیش کیے گئے ہیں وہ غلام ہندوستان
 سے شروع ہوتے ہیں اور پاکستان کی تہذیبی اور معاشرتی و معاشی حالتوں
 پر اس کی تان ٹوٹی ہے۔ مس حیدر کا یہ پہلا عظیم افسانہ ہے جس میں زندگی کی
 حقیقی تصویر دکھائی گئی ہے۔ اس کے واقعات سماجی معلوم ہوتے ہیں اور

ایک طرح کے بحران کو منظر عام پر لایا گیا ہے۔ اس کہانی میں میں حیدر نے اونچے طبقے کی خایوں، خیانتوں اور سرمایہ دارانہ ذہنیت کو بے نقاب کیا ہے اور ان کی جگہ جاگیر داری عہد کی اعلیٰ قدروں کے تئیں ہمدردی ظاہر کی ہے۔ اس افسانے میں ہمیشہ کیے گئے واقعات سے پتہ چلتا ہے کہ قرۃ العین نے اپنے فن کو ایک نیا موڑ عطا کیا ہے۔ یہ نیا موڑ ابھی بھی رومانس بالکل آزاد نہیں ہو پایا ہے۔ تاہم زندگی کی بنیادی حقیقتوں کی عکاسی ضرور کرتا ہے۔ بادشاہ سوسائٹی قرۃ العین حیدر کے افسانوں میں سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

اردو کی دوسری خاتون افسانہ نگاروں نے بھی رومانی واقعات کو پیش کیا ہے۔ اس میں صالحہ، عصمت، رضیہ تجاڈ ظہر، ممتاز شیریں، ہاجرہ، نسیم سلیم، جیلانی بانو، واجدہ بیتم بھی ہیں لیکن ان کے رومانی تجربات اور تخیل میں سچائی ہوتی ہے۔ ان کے یہاں رومانس کو بنیادی حیثیت حاصل نہیں ہے۔ ان افسانوں کے مطالعہ سے زندگی سے جدوجہد کرنے کی طاقت بڑھتی اور اپنا غم، غم جہاں کی شکل میں بدلتا ہوا نظر آتا ہے۔ عصمت کی بھول بھلیاں جانے پہچانے افراد کی کہانی لگتی ہے۔ واجدہ بیتم کا نذر دپتہ، متوسط طبقہ میں رومانی آرزو مندی کی اچھی مثال ہے۔ امرا پریم کا 'غلاف ہماری سماجی مجبوریوں اور حساس دلوں کی آئینہ دار ہے۔ ان افسانوں میں ہر جگہ ہیرا اور ہیردہ کی حالات کی کشمکش کا شکار ہے۔ ایک طرف اقتصادی، مجبوریاں ہیں تو دوسری طرف سماجی بندش۔ کہیں کہیں ان افسانوں کے کردار زندگی کی منفی قوتوں کو شکست دے کر اپنے خوابوں کی سرزمین میں واپس لوٹ آتے ہیں اور کہیں بے رحم حالات کی نذر ہو جاتے ہیں۔ یہاں ہیرا اور ہیردہ میں بھوک مال کی طرح پرکھے نہیں جاتے۔ لیکن میں حیدر کے رومانی افسانوں کے واقعات اس کے برعکس ہیں۔ بظاہر ان کے کرداروں میں جذباتی ہیجان نہیں ملتا۔ سطحی اور عامیانہ باتیں نہیں ہیں۔ سبھی باشعور اور قابل اور اسٹیکپول ہیں لیکن پھر بھی ہر ہیردہ کو تنہائی

لیکن دوسرے ہی پل دھڑام سے زمین پر آگرتا ہے۔ اس زوال پر مہر حیدر کی نگاہ پہلے نہ تھکتی۔ ”ستاروں سے آگے“ سے ”شیشہ کے گھر“ تک ان کی افسانہ نگاری کو بہت زیادہ عرصہ نہیں گزرا، لیکن پھر بھی اس مدت میں انہوں نے اپنے فکری میلان میں برابر ہی تبدیلیاں کی ہیں۔ ایک خیالی اور رومانی افسانہ نگار کی حیثیت سے انہوں نے ادب کی دنیا میں قدم رکھا لیکن اپنی ابتداء میں بھی یلدرم کے نظریے ادب کی تبلیغ اور حمایت نہ کی۔ مہر حیدر کا وقت بھی وہ نہ تھا۔ انہوں نے جب ہوش سنبھالا تو ہندوستان میں آزادی کی جدوجہد بہت تیز ہو چلی تھی۔ ترقی پسند تحریک اپنے شباب کی منزلوں پر تھی۔ پھر آزادی کی جدوجہد کے بعد قوموں اور ملکوں کے دوسرے مسائل نے اس کا موقع ہی نہیں دیا کہ وہ یلدرم کے نظریے ادب کی بات بھی کہیں لیکن ان کا فن اور فکر دونوں انسان دوستی کی بنیادوں پر استوار ہے۔ یہ درست ہے کہ انہوں نے ایک بہت ہی محدود زندگی کے ایک محدود پہلو کو افسانوں کا موضوع بنایا ہے لیکن انہوں نے کبھی بھی اپنی اس کمزوری کو اپنی صفت نہیں سمجھا۔ بعض افسانوں میں وہ انقلابی فلسفہ حیات اور انقلابی کرداروں کا مضحکہ اس لیے نہیں اڑاتا کہ انہیں اس سے نفرت ہے بلکہ یہ بھی ان کے رومانوی ذہن کی ایک بغاوت ہے جو تجربوں کی کمی اور مثبت قدروں کی عدم آگہی کی وجہ سے پیدا ہوئی ہے۔ وہ جاگیر داری دور کے اعلیٰ قدروں کی ترجمان ہیں۔ یہی نہیں بلکہ ان قدروں اور خصوصیتوں کی وجہ سے انہیں اکثر نقصانات بھی اٹھانے پڑتے ہیں۔ لیکن انہوں نے اپنی ذات سے مادی منفعت کی خاطر سمجھوتہ نہیں کیا۔ اس کے متعلق انہوں نے ایک جگہ لکھا ہے :-

”میرے سرورخ میں کبھی دھکے کئے گئے سچائی اور ایمان
 آزادی کا سبق نہایت نیرھایا گیا تھا۔ خدا کا نذران
 اپنی جاگیر دار دیکھ رہا تھا کہ مادی وجود کا صدا قیام سی اور
 مولو بند کا رنگ دیکھ رہا تھا۔ دیکھ لوگ مادیوں میں تھے
 اور میرا فی فخر دور سے محنت کر رہے تھے۔ ایمان داری

کے سلسلے میں مجھے بھیر کا ایک ذقن یاد آ گیا۔ دھڑ دھڑ
میں ہمارے ناغ میں رہے حد بھیر لیجیاز تھیں۔ والدہ صاحبہ
رہے منع کر دیا تھا کہ لیجیاز حبو ما عقی بہ ہیر نہا لہی ہو چڑھے
گی۔ لہذا امیر گرمسور کی شہساز دوست بہر میں شرح شرح
لیہوں سے لذت ہوئے ہوئے میڈرن کے نتیجے، کیوں کہ یہ کسرتی
عقی اور کسرتی خیال عقی نہ آتا کہ یک لیجیاز تو کر چکے ہوں۔
اس شدید ایمان داری کی وجہ سے نئی ہو کر مجھے سخت
مصیبتیں اٹھانی پڑیں۔ یہ سیاسی نقطہ نظر تصور
ذاتی تعلقات کے سلسلے میں ختم ہاں کہہ ہیر اسن الوقتی تھوڑے
چالاکئی، مفاد پرستی، دھوکہ دھوکہ، اور کامن سنس کی
ضرورت پڑی و ہاں میں ہمیشہ سلیم بودیہ نرنگی دھنی اور
نتیجہ میں جوٹ جوٹ جوٹے کھا رہے۔

— آئندہ خانہ میں کتاب مرہ

آگے چل کر اسی مضمون میں لکھتی ہیں :-

”میری بد سوری عادت جو شعور آ رہے ہو گی، ہوگی وہ
میرے دھنی تحریک کی تھی، جذبات، واقعات، مسائل
یعنی ہر چیز کا دھنی تحریک اور اس کا اعلان میری اس
عادت کہ میرے والد جوٹ سے چھنے رہتے اور میرے لیے
نیرسناں نہ ہتے رہتے کہ آگے چل کر اسے دے حد اچھٹن ہوئی
دنیا میں منور کیا خسر ہوگا۔ وہ میرے سوتے دوست، اور
مددگار رہتے۔ میں ان کے پاس مقیم کر نری، اور چلی اور چلی
باتوں پڑاں سے نات جیت کر دے کی کونسنر کرتی۔ خدا کا
تصور، شجائی، حقوق کا اصول ملکی سیاست، عدت اور
زندگی میں ہر چیز پر سوال کر کے اس کو نرسیائی کو دیا کرتی
دیکھ کیا رہے، انہی کیوں ہوتا رہے وہ امور سناؤ سے چھٹے

سمجھا دینے کی کوشش کرتے :-

تقسیم ہند اور اپنی ذہنی جلا وطنی کے بارے میں لکھتی ہیں :-

”تقسیم ہند کے صدمہ مند رہنے والے ۶۴ کے آخر میں مجھے
دسے میرے صدمہ حار نے، بھرائی جواج بھی اردو کی حیدر اچھی
ماولور میں شمار کیا جاتا ہے۔ ذہنی جلا وطنی نے مجھے بہت
نڈیٹیاں کیا۔ اسیوں صدی کے ادیبوں کے لیے یہ مسئلہ
حتمی تھا۔ آج کے ادیبوں کے لیے یہ مسئلہ سیاسی بن چکا
ہے۔ سارے ایک خٹک لکھا ہے کہ ادیب اس لیے لکھتا ہے
کہ تحقیق میں ایک چیز کا رشتہ دوسری چیز سے قائم کر سکے
کیونکہ آج کے دور میں ادیب اور دنیا کے درمیان بہت سی چیزیں
دیوار بنا دی گئی ہیں۔ کادل مارکس کا یہ زاویہ نگاہ ہے
کہ انسان سماج کی ایک اکائی ہے اور وہ اس سے علیحدہ نہیں
رہ سکتا۔ اور کافکا کا کہنا ہے کہ انسان سیادی طور
پر آزاد ہے۔ ان دونوں متضاد لفظ کا اس کے نظر کے
سارے حدید ادیب کو متاثر کیا ہے۔

لکھن میرے سامنے مسئلہ COMMUNICATION کا تھا
منہ دے محنت، نفرت، مذہبی کٹرتیز، اور بے رحمی کے
مارے میں بہت عورتیں۔ انسان کی انسان کی جانب سے جتنی
الہرادی اور اجتماعی طور پر اجتماع رہے رہتی ہے سنا کہ
تقسیم کا مسئلہ بھرنا رہنے آگیا۔ ملک تقسیم کیوں ہوا۔
بڑا سوال ہے مجھے فلسفہ اور تالیف کی طرف کھینچا۔ اس کا
حوالہ دے کی کوشش میں میں نے ایک ناول ”آگ کا دریا“
لکھا۔

انسانی عقل حیثیت سے نرا سفر میں ہے مسئلہ
میں ایک طرح کا دانین و دانہ گھمد تھا۔ اب مجھ میں

INTELLECTUAL SOBRIETY آگئی ہے۔ پہلے میں سمجھتی تھی میری داخلی اور خارجی شخصیت شاید علط ہے داخلی شخصیت اپنے آپ کو سمجھانے کے لیے رہے ناب رہتی ہے مگر کچھ سمجھا نہیں پاتی، ہم سب لوگ الگ الگ جزیروں میں گھرے ہوئے ہیں۔ چاروں طرف ایک نامعلوم اسرار کا جسے زندگی کہتے ہیں ایک تاریک خوفناک سماں ہیں مارتا ہوا سمندر ہے۔ ہم الفاظ کے دریغ دنیا سے ایسا رابطہ قائم کرنا چاہتے ہیں مگر زندگی اور زیادہ اُلجھ جاتی ہے۔ شاید سارے ہی دنے کہنا ہے کہ ہر لفظ ہماری ہمارے افراد ہے کہ ہم COMMUNICATE نہیں کر سکتے۔ شاید مجھے روحانی سمجھا جاوے گا۔ یہ ضیاع معنی ہے کیونکہ مجھ میں کلاہکی آدرسنوں کی اسوسن ماکت خد تک کہی ہے۔

جبکہ ان تک انسان کی ناک ہے میں بہت زیادہ نہیں سمجھ پاتی ہوں۔ اس کا ذہنی رجز ریج میرے لیے ناقابل حصول ثابت ہوا ہے۔ ہم سب لوگ ذاتی طور پر ادا ہور کے سلسلہ ہیں۔ ہر انسان کی شخصیت کے اندر کتنے شہید ذاتی شخصیتیں ہیں، کتنے پہلو ہیں، کتنے ان دیکھے اور آہنی دار ہیں۔

میں دنے زندگی کی لامعوبت اور محول برچی تھر کے قہقہے بھی لگا دے ہیں اور جی تھر کے ددی بھی ہوں۔ مجھے بہت سی خوشیاں ملی ہیں اور بہت سے غم بھی۔ میں خوش ہوتی ہوں تو ساری دنیا کی خوشی میں آدینے آپ کو شامل کرتی ہوں لیکن ککھ موت کی طرح ایک ایسا تحریف ہے جس میں کوئی دوسرا ستریک نہیں ہو سکتا۔

آج کی قرۃ العین عصمت کے انھیں پر خلوص مشوروں پر عمل کرنے ہندستان واپس لوٹ آئی ہیں۔ پاکستان سے لندن اور لندن سے بمبئی کے طویل سفر کے بعد قرۃ العین کی مجموعی رومانیت بھی غائب ہو گئی۔ ساتھ ہی ان کے رومانی خیالات اور انکار پر سماجی حقیقتوں کی دبیز گرد بھی جمی جا رہی ہے۔ پہلے وہ افسانوں میں بنے بھائی کا ذکر کر کے ترقی پسند تحریک سے اپنی جذباتی وابستگی کا اظہار کرتی تھیں اب علمی میدان میں طبقاتی تضادات اور انسان دوستی کے مسئلوں کو سمجھنے لگی ہیں۔ ان کا فکری میلان باوجود بہت ساری کج روی اور مبہم خیالات کے عمومی طور پر انسانوں سے محبت کرنے اور اسے رنگ، نسل، مذہب اور قومیت کے خانوں سے آزاد کرانے کی طرف جھکا ہے۔ یہ جھکاؤ ایک صحت مند راستہ کی دلالت کرتا ہے۔ ایک ایسا راستہ جو مدت سے مس حیدر کا منظر تھا۔ کیونکہ اس راہ پر چلنے کے لیے جس ایمان داری، ذہانت اور حالات سے سمجھوتہ نہ کرنے کی صلاحیت کی ضرورت ہوتی ہے وہ قرۃ العین حیدر میں بدرجہ اتم موجود ہے قرۃ العین نے اپنی فکر کی پاک ڈور اپنے ہاتھوں میں رکھی ہے۔ یہ ان کے لیے بڑی نیک بات ہے۔

رومانی فن کار اپنی داخلی زندگی کی بھول بھلیوں میں اس قدر کھویا رہتا ہے کہ وہ موجودات عالم کی غایت اور انسانی زندگی کی بنیادی حقیقتوں کی طرف توجہ نہیں دے پاتا۔ خصوصاً مجہول قسم کی رومانیت گریز اور فرار کا لباس پہن کر اصل سچائی کو نظر انداز کر دیتی ہے۔ وہ تخیل اور جذباتی آرزو مند کے ریشمی جالوں میں اسیر ہو کر تلخ حقیقتوں کے خلاف یا غیاہ نگاہوں سے دیکھتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اکثر رومانی فن کار حزن موصوم اور ملال کی سی کیفیت رکھتے ہیں۔ وہ اپنی ناکامیوں اور تمنائوں کو ادبی قالب میں پیش کر کے اپنے نفس کی تسکین کرتے ہیں۔ وہ چاہتے ہیں کہ ان کے ذاتی غم و آرام میں دنیا بھی اس طرح دلچسپی لے جس طرح وہ خود لیتے ہیں۔ لیکن آج نہ انسان کو اتنی فرصت ہے اور نہ وہ داخلی کرب و احساسات کا لطیف شعور رکھتا ہے۔ رومانی فن کار اپنی داخلیت کے باعث اپنے ارد گرد ایک عام تنہائی قائم کر

لیتا ہے۔ وہ بھری انجمن میں بھی خود کو اکیلا محسوس کرتا ہے۔ اور کوئی کانٹا اس کی فلسفیانہ تشریح کر اس نتیجہ پر پہنچتا ہے کہ بنیادی حقیقت یہی ہے انسان اس دنیا میں بالکل تنہا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی یہ نظریہ ملتا ہے۔ وہ لکھتی ہیں کہ: —

» میر حوس ہوتی ہوں تو ساری دنیا کی حوستی میر
 دھبے آگ کو سنا بل کر تو ہوں لکین ڈکھ موت کی طرح ایک
 ایسا تجزئہ دھے حیر میں کوئی ڈو سترائیکٹ نہیں
 ہوسکتا —

چنانچہ ان کے چند افسانوں میں اس مقصد کی تشریح ملتی ہے۔ مثال کے لیے برف باری سے پہلے، 'میں بوری ڈھونڈوں گی' اس کہانی میں ایک بے حد خوبصورت نوجوان خاتون خاتون خاتون میں راہبہ بن کر کا فٹ کے تصورات کو عملی جامہ پہنا رہی ہے۔ اس کے علاوہ دوسری رومانی کہانیوں میں بھی اس طرح کے مقاصد روپوش ہیں۔ —
 البتہ مقاصد بیان کرنے میں مس حیدر نے بہت سلیقہ، نفاست اور دل کشی سے کام لیا ہے۔ ان کا فن اس امر کی ترجمانی کرتا ہے کہ:

ART LIES IN CONCEALMENT OF ART

عام طور پر ان کے افسانوں کے اختتام حزن پر ہوتے ہیں۔ ان میں درد اور غم کی بلکی بلکی لہریں چھپی رہتی ہیں۔ ایک طرح کی کسک اور کرب کی سی کیفیت ہوتی ہے۔ اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ ایک یا شعور، بے حد قابل، اور دل کش لڑکی کو اس کا رفیق نہیں مل سکا۔ حالانکہ رفاقت کے بھیجے بھی ایک بڑے پراسیکٹس کا نظریہ کام کرتا ہے۔

» شیشہ کا گھر کے بعد مس حیدر نے جو کہانیاں لکھی ہیں۔ ان میں ان کا انداز فکر نمایاں طور پر بدلا ہوا نظر آتا ہے۔ یہ افسانے ہندوستان و پاکستان کے مختلف ہریروں میں چھپے ہیں۔ ان میں خاص طور پر باؤ سنگ موساسی، جلا وطن، دھندلے جاسکے مجھے، سر کا بازار، قابل ذکر ہیں ان

افسانوں کے مفاد و تقسیم ہند کے بُرے سماجِ اولین اور اعلیٰ سوسائٹی کے کرشن۔
 سیاسی اور سماجی ٹھیکہ داروں کی کھوکھلی ذہنیت کی نقاب کشائی ہیں۔ — خاص طور
 پر ہاؤسنگ سوسائٹی میں انھوں نے جدید ہندوستان اور پاکستان کی بُری موثر تصویریں
 کھینچی ہیں۔ ان میں قاری اپنے دل کی دھڑکن محسوس کرتا ہے۔ اسے موجودہ سیاسی آڑ کا
 کتبہ کن سماج کا احساس ہوتا ہے۔ قدیم جاگیر دار نہ دور کی ممتاز انسانی خلوص اور
 قدروں کا علم ہوتا ہے۔ ایک بہتر زندگی کی تشکیل کا تصور پیدا ہوتا ہے۔ اس افسانہ
 کی روشنی میں یہ فیصلہ بہت آسانی سے کیا جاسکتا ہے کہ میں تیار کاڑا دینے نظر تبدیل ہوا
 ہے۔ انھوں نے رومان کی بریلی چادر کے نیچے چھپی ہوئی سسکیوں اور اندوہ گیس
 مسکراہٹوں کو پالیا ہے۔ وہ جدید ہندوستان اور پاکستان کی نسل اور ان کی ذہنی
 کشش مکش کو خوب صورتی سے پیش کرنے کا فن جانتی ہیں۔ یہی ان کے افسانوں کا مقصد
 ہے اور اپنے تازہ افسانوں میں ایمان داری سے ایک وسیع اور مربوط زندگی کی تصویر
 کھینچتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر معلم اخلاق نہیں ہیں اور نہ انہوں نے اپنے کسی افسانے میں رشتہ
 خواتین افسانہ نگار کی طرح اخلاقی نکات کی آمینہ داری کی ہے۔ اس معاملہ میں وہ عصمت
 سے بھی قی قدم آگے ہیں۔ عصمت کا مضافتی انداز بہن کہیں کہیں ایک مخصوص اخلاقی
 تربیت کرتا ہے۔ صاف نہ جھین کے افسانوں میں اس کا سب سے زیادہ اثر ہے انھوں
 نے سادہ راستہ نریر احمد اکوں اور خراسماچوں و نذر تاج حیدر کی روایت کو ابایا
 اور اپنے مطابق نیل اور بدین کے اخلاقی اصولوں کی طرف اپنے افسانوں کا رخ موڑا۔
 اس سے ان کے فن کو نقصان ضرور پہنچا لیکن ان کی عظمت اس امر میں ہے کہ انھوں
 نے ادب کے ذریعے سماجی زندگی میں ایک تبدیلی لانے کی ضرورت محسوس کی اور جو
 دور میں ادب متقی صد اور اخلاق کی تعلیم براہ راست نہیں دیتا۔ وہ حق تعالیٰ پر
 اپنے روپ میں پیش کرنے کا فن ہے اور اب قاری اپنی کچھ کے مطابق تصویر بنا سکتا
 کرتا ہے۔ میں حیدر نے اپنے افسانوں کے ذریعے موجودہ تہذیب اور آئینہ خاص طبقہ
 کے ذہن کی موجودہ حالت کو پیش کیا ہے۔ اس سے کہوں کہ وہ نہیں جانتے وہ
 خود بھی سرکھانی میں یک نماں کردار ہوتے ہیں۔ اس طرح وہ ممتاز ادب کو ایک

نہیں کر پاتیں جو ناتوان افسانہ نگار اور زردار کے درمیان پیدا ہو جاتے ہیں۔
 ابتدا وہ یہ شعور ضرور رکھتی ہیں کہ اخلاق زمانہ کے مطابق بدلتا رہتا ہے۔ نہ زمانہ
 اور نہ تمدن کے اخلاقی اصول الگ ہوتے ہیں۔ جب کوئی زمانہ بدل جاتا ہے تو نہ
 صرف اس زمانے کے افراد دوسرے آجاتے ہیں بلکہ مرد و عورت اخلاقی قانون و ضوابط میں
 بھی تبدیلیاں بخبرات ہو جاتے ہیں۔ اس طرح پھر نہ ورت کے مطابق نئے اصول وضع
 کیے جاتے ہیں اور یہ لامتناہی سلسلہ چلتا رہتا ہے۔
 اس ترقیت کے پیش نظر انھوں نے اپنے افسانوں میں کئی بڑے بڑے نصیب العین
 اور اندر و ظہور۔۔۔ میں کوئی جانب داری نہیں دکھائی ہے۔ اور نہ ہی ان کی
 نگاہانی کی زبردست کوشش کی ہے۔

عورت، مرد اور ان کے رشتے

ان کی ابتدائی کہانیوں میں عورت اور مرد بنیادی طور پر دو جنس مخالف کی
 حیثیت سے اٹھرتے ہیں۔ ان کی دوستی علمی ہے۔ یہ کالجوں، اسکولوں اور یونیورسٹیوں
 کے طلباء اور طالبات ہیں یا ان منزلوں سے گزر چکے کے بعد فارن سروس اور اعزازی
 عہدوں پر فائز ہونے کے تمنائی ہیں۔ ان کی دوستی بظاہر بے پوٹ ہے۔ لیکن
 ہر لڑکی دوسرے لڑکے سے اس لیے ملتی ہے کہ وہ اپنی آئندہ زندگی کا پارٹنر
 تلاش کرے وہ دونوں ایک دوسرے سے اس لیے شادی نہیں کرتے کہ انسان کی
 بہتر زندگی آسودگی اور سماجی اکانی کی راحت ازدواجی زندگی کے باہمی رشتوں
 میں چھپی ہے جیسی، ڈولی سکیم سے اس لیے شادی کرتا ہے کہ وہ یار جنگ کی حد خیرادی
 ہے لیکن ڈولی سکیم بعد میں جیسی سے طلاق حاصل کرتی ہے تاکہ وہ دوسرے اعلیٰ عہدہ
 یافتہ فرد سے غلط کرے اور باری سے پہلے عورت اور مرد کا رشتہ ان کہانیوں
 میں کہیں کہیں میاں بیوی جھانی بہن کے روپ میں بھی ملتا ہے۔ اس میں شک
 نہیں کہ ان دو جنسوں کے رشتوں کی وسیع شکل ملتی ہے۔ خاندان اور گھر کے
 دوسرے قریبی رشتہ داروں کی اہمیت کا بھی احساس ہوتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ عورت
 اور مرد بعض بعض جگہ فوات، رنگ، نسل اور تہذیب کے تفرقوں سے آزاد

نور مثلاً، باؤ سنگ سوسائٹی کے کردار یا جلا وطن کی کیشوری اور آفتاب کے
یہ دونوں دو مذہب کے فرد ہیں لیکن مذہب سے ان کا واسطہ نہیں اور اسی روشنی
طبع نے ان کے لیے بلا کا کام کیا۔ اسی طرح نشاط السینے اور سنجی اشرف ہیں یا ان
پورنا خورشید۔

مس حیدر کی کہانیوں میں پہلی بار لڑکا ہر عورت اور مرد عالمی سطح پر ایک دوسرے
کے قریب آتے ہیں۔ اس سطح پر آنے کے بعد ان کے یہاں سماجی گراؤٹ نہیں ملتی۔ ان
کے رشتہ خالص جنسی بھی نہیں ہیں۔ یہ معاشیات کے گرد بھی چکر نہیں لگاتے۔ بلکہ
ان دونوں میں ذہنی اور روحانی آہنگی کی تلاش ملتی ہے۔

ہیرو، ولین اور ان کے رشتے

شروع کے افسانوں میں مس حیدر کے ہیروز زندگی کے اکثر اہم مسئلوں سے آزاد
اور بے نیاز ہیں۔ ان میں اعلیٰ درجہ کی قابلیت اور ذہانت موجود ہے وہ شیکسپیر
غالب، کارل مارکس، ارسطو، ہنکرا جاریہ، برنڈرسل کے فلسفہ سے آشنا ہیں۔ ادب
موسییقی، مصوری، رقص تمام فنون لطیفہ سے ان کی دل چسپی ہے۔ یہ جدید سائنسی
علوم سے بھی بہرہ ور ہیں۔ ان کی گاڑی ایک جگہ رک جاتی ہے، عیشیہ کی منزل
ہے۔ یہاں ان کی تمام صلاحیتیں دم توڑ دیتی ہیں۔ یہ ہیرو اپنے بلند معیار کے افراد
ہیں کہ اپنی منکیت یا محبوباؤں سے عشق کا اظہار بھی نہیں کر پاتے بلکہ روزمرہ کی طرح
سرد مہری سے ملتے ہیں۔ اپنی معشوقہ کو دیکھ کر ان کی جس بیدار نہیں ہوتی۔ اس
اعتبار سے ان میں انفرادیت ہے۔ یہ ہندوستان سے پاکستان ہجرت کر کے چلے جاتے
ہیں۔ لیکن وہاں پہنچ کر بھی ان کی زندگی میں کوئی تبدیلی نہیں ہوتی۔ ان کے روزمرہ
کی روٹین بدستور قائم رہتی ہے ہندوستان اور پاکستان کی سیاسی اور سماجی
تبدیلیوں کے اثرات ان پر نہیں کے برابر ہوتے ہیں (حالانکہ خود مصنفہ پراس کے
گہرے اثرات ہیں)

عام طور پر ان کی کہانیوں میں ولین اپنے اصلی رنگ و روپ میں نہیں ابھرتے ولین
ہیرو کے دوستوں اور ملنے جلنے والوں میں ہی ہوتا ہے جو ان کی منکیت یا معشوقوں

کو بھگالے جاتا ہے لیکن تیر و اور ولین کے درمیان بڑی اچھی اسٹینڈنگ ہے۔
ان میں کوئی ٹھیکر، نہ اس وقت۔ سیر و ولین سے نفرت بھی نہیں کرتا۔ جمی لدولی بگیم
کو لذت دے رہا ہے۔ ٹوولی بگیم دوسروں کے عشق کرنے کے لیے تیار ہو جاتی
ہیں۔ لیکن جمی کا خون گرم نہیں ہوتا۔ (یوف باری سے پہلے)

عصمت، ماجرہ، رغاب، عمار، شکیمہ اختر، واجدہ تبسم، جلیانی بانو
بہر و اور ولین کو تارن اپنی زندگی سے لیا ہے۔ ان کے یہ موجودہ سماجی نظام
کے ابھرتے اور مٹتے ہوئے، ذرا دہیں۔

اس طرح ان کا ولین بھی وہ سماجی نظام ہے
جو انسانی کا استحصال کرتا آیا ہے۔ عصمت کے دو ہاتھ کا ولین رام اقرار ہے
رشتہ کا بھائی حقیقی ولین نہیں ہے بلکہ وہ سماج ہے جس نے انسان کو معاشی طور
پر ایک دوسرے کا دست نگر قرار دے دیا ہے اور جس کے باعث عزت و حرمت
سب ختم ہو جاتی ہے۔ یہی بات کرشن چندر کے ساتھ بھی ہے۔ دراصل فرد کا
مسئلہ یہ ہے کہ وہ نہیں ہے۔ اور اس کا حل بھی غیر سماجی نہیں ہو سکتا۔
قرن العین حیدر کے بہر و اور ولین کو اس امر کا احساس نہیں ہے۔

کردار

کردار نگاری افسانہ کا ایک اہم عنصر ہے اور جس حیدر اس لحاظ سے
ایک بہت کامیاب خاکون افسانہ نگار نہیں ہیں۔ اس کا اقرار خود ان
کو بھی ہے: —

”حیدر ایک ایسا شخص ہے جس میں بہت سی
دنیائی و مادیاتی چیزیں ہیں۔ انسان، انسان کے لئے
آپنے دوسروں کے لئے، اپنے لئے، اپنے لئے، اپنے لئے
میں جھوٹ کر، دیکھ کر، دیکھ کر، دیکھ کر، دیکھ کر
لغوی دقتات الیہ بر حیرت و حیرت و حیرت و حیرت
میں دما مین حیرت و حیرت و حیرت و حیرت و حیرت و حیرت

نہیں پہچان سکتی ہوں۔ مگر وہ بوجھایاں نہا ہونے سے
بیکل خاکی ہیں۔ ان کے کسی ایک رویہ، سمت یا صفت
کا تجزیہ کر کے غیر ان کے سارے خیر تر مذکور فیصلے
مقرر نہیں سکتی۔

_____ آئینہ حائل میں، کتاب، ص ۱۲

کبر و ازبگاری ذہنی تجزیہ کافن ہے۔ اس کے لیے محض زندگی کا ایک
مسئلہ ہی کافی نہیں بلکہ انسان کے اعمال و حرکات و سکنات، جذبات کا تجزیہ ایک
بہتر نفسیاتی علم اور تجربوں کی موجودگی کے بغیر ممکن نہیں۔ یہی وجہ ہے کہ اس
حیدر کے یہاں ایک خاص طبقے کے انٹیلیکچوئل نظر آتے ہیں۔ ان میں لوکیاں زیادہ
تراور لہ کے کم ہیں۔ ان کے یہاں معاشی ضرورتیں، سماجی اور تہذیبی زندگی کے
دوسرے مسئلے نہیں ہوتے۔ یہ تمام کردار دنیا کے بھی مسئلوں سے آزاد ہیں صرف
غیبی عشق کا روگ لگا ہے اور اس عشق میں نہ افلاک و فانی نظر یہ نہاں ہے اور
نہ زمیں اور خبریہ کا خلوت چھپا ہے۔ بلکہ یہ عشق ایک طرح کی بانہ کی مندی ہے
جہاں پر خریدار مال خریدتے وقت چیزوں کو اچھی طرح الٹ پلٹ کر دیکھ لیتا ہے
ان کے کرداروں کے متعلق غصہ نہ چھائی ہے اپنے ایک مضمون پوم پوم دارنگ
میں لکھا ہے کہ : —

"قرۃ معین خیدر کے کبر و ر. درار کا رویہ سنجیدہ ہیں
میں سے۔ بہ جاہل سب سے کہے نہ سہا ہو مرد کے
ڈھیر ہو رہے ہیں سب سے تو مرغاسور کا بہادر، ہرگز رابرٹ
سور کے سطورے جسٹس کا رمن میرانڈ، کے کالور بیسٹ ولیم کو
سڈلر سید لیور کے دو دے معلوم ہو رہے ہیں۔ سڈلر کے
مڈلر کے ر. دھر آ رہے ہیں۔ ہر سڈلر جیسی سڈلر
کہوئے۔ بالے بالور کی قایکہ لڑکیاں۔ دربار کے سڈلر
گیلبرٹ ہنڈلر سڈلر حوالہ، سڈلر کی سڈلر کو جیوئے دے کہوئے
کا سڈلر دے کہوئے کہوئے، سڈلر کے سڈلر کے سڈلر

نید اھوڈ سوار کے عیش و عشرت کے کسی کو کوئی روک نہیں سکتا تھا۔
 ایک نادکسی دیکھ کر کہا تھا کہ قرۃ العین حیدر کے سپہاڑ حسنہ
 دگاؤ نہیں، عروانی نہیں ہوتی۔ ویسے تو یہ نرسی اچھی
 مات ہے۔ فحاشی کوئی فخر کی چیز بھی نہیں لیکن اس دھاکو
 حوالہ کے افسانوں میں ملتا ہے کہیں قسم کی گھٹن سمجھا جاوے
 تو کور اور لڑکیوں کے جھگڑے ہوتے ہیں مگر ایک عجیب قسم کی
 دے حسنہ طاری ہوتی ہے۔ بالکل عقوک کی طرح حال پرکھتی ہیں
 اور نہ کھتی، خاتی ہیں۔ جان بھڑکا کر تازہ کی تیلنار
 حیدر کی خار بھی ہیں۔ اُن کیلئے اور نرطاسینہ کو اکسیر دے،
 اسیڈرٹ ہوتا ہے، دھے جیسے دھاڑ مڈڈ کو تلاء میں سمجھوتہ
 ہوتے ہیں بالکل اسی طرح نراسینٹس کی تلاء میں سنا دی
 رہتا ہوتی ہے۔

مختصر افسانوں میں کرداروں کی زیادتی فنی نقطہ نظر سے خراب سمجھی
 جاتی ہے جس حیدر کے افسانوں میں کرداروں کی بہتات ہوتی ہے، برقیاری
 سے پہلے، سکیٹس لائیڈ، دجلہ بہ دجلہ ہم بہیم، میں نے لاکھوں کے بول سہے،
 یہ داغ داغ اجالا، انت بھنے رت بسنت، وغیرہ جیسی کہانیوں میں اس
 دس کردار ہیں۔ ان کے نام پولی، جیمی زون، نشاط اسٹیل، پوم پوم ڈارنگ
 ازابلا، مس رومی وغیرہ ہیں۔ ان کرداروں میں اکثریت مسلمان گھرانوں کے
 افراد کی ہے۔ یہ ہندوستان کی مجموعی زندگی کے ترجمان نہیں ہیں۔ ان کا خصوصی
 حلقہ ہے۔ یہ استحصال پسندانہ معاشرت کی جزو لا ینفک ہیں۔ یہ ہر لمحہ لڑتے
 جا رہے ہیں۔ ان میں زندگی کا رجائی نکتہ نظر نہیں کبھی کبھی یہ اعصابی امراض
 کے شکار بھی دکھائی دیتے ہیں۔ ان میں حرکت اور جدوجہد کا حوصلہ نہیں۔ یہ عملی
 زندگی سے کوئی رشتہ نہیں رکھتے۔ یہ کتابی کیرٹ ہیں۔ پارے بچوں کی طرح خوش
 رنگ تیلیوں کے بیچے، ڈرتے ہیں اور اپنی ذہانت اور انرجی صرف کرتے ہیں۔
 اس طرح کی معاشرت کی عکاسی بالزاک نے ایک زمانہ میں کی تھی۔ بالزاک خود بھی

اوپر طبقے کا فرد تھا۔ لیکن اس نے بڑی دیانتداری سے اپنے طبقے کے کھوکھلے بن کا مظاہرہ کیا۔ فلاسیر کی "مادام بواری" ایسی ہی خصوصی طبقہ کی ترجمان بنتی ہے لیکن قرۃ العین حیدر کا کوئی کردار مادام بواری نہیں بن سکا۔ ان کے کرداروں کی دنیا اس خاموشی اور حزن آمیز ہے۔ ان میں بھل، بے چینی، اضطراب نہیں ہے۔ کرداروں کا تدریجی ارتقا بھی نہیں ملتا۔ تعارف کے بعد ہی قاری انہیں سمجھ لیتا ہے۔ وہ نفسیاتی پیچیدگیوں کا بھی ذکر نہیں کرتی۔ اس میں ساٹھ پن ہے۔ بے رنگی اور کیا نیت ہے اس لیے ان کی کردار نگاری کی خامی بہت جلد کھنگلنے لگتی ہے۔

ان کے کردار ایک ٹائپ بھی نہیں ہیں اور ان میں ٹائپ بننے کی صلاحیت ہے انہیں زندگی کو دینے کے لیے کچھ نہیں۔ یہ خودکشی کر لیتے ہیں، جیتے جی کسی بار مرتے ہیں لیکن اپنے مقصد کے حصول کی خاطر جبر و جہد نہیں کرتے۔ سب کچھ حالات کی بے رحمی پر چھوڑ دیتے ہیں۔ ایک عرصہ تک مس حیدر ان ہی کرداروں کے دام میں اسیر رہیں البتہ لیکن ادھر کئی برسوں میں ان میں نمایاں تبدیلی ہوئی ہے۔ اب ان کا زاویہ نظر بدل گیا ہے۔ وہ اپنے طبقے کے افراد کی کشمکش اور تفاوت کو سمجھنے کی کوشش کرتی ہیں۔ ان کے خیالات اور عمل کے پیچھے جو اسباب پوشیدہ ہوئے ہیں ان کی جستجو کرتی ہیں۔ اقتصادیات کا بھی زندگی سے کوئی لگاؤ ہے یہ انہیں اب محسوس ہو رہا ہے۔ موجودہ سرمایہ دارانہ نظام کی طرح ادب، سیاست اور سماجی زندگی کے دوسرے شعبہ کو منافع پسندی کے لیے قربان کر رہا ہے۔ وہ اس طبقہ کو ٹوٹتے ہوئے دیکھ رہی ہیں۔ اس لیے ہاؤسنگ سوسائٹی، کالجیڈ سلمان دو مختلف زندگی کی نشاندہی کرتے ہیں اور جلاوطن، کی کشوری کو پہلی بار اس کا اندازہ ہوتا ہے کہ آزاد ہندوستان میں ایکو نو مکس کی اچھی سکند کلاس رہا کی بھی کس طرح بیکار ہے اور فرقہ پرستی کی دبا کے عیش بیکاری کی زندگی گزارتی ہے۔ اب وہ تقسیم ہند کے اصلی اسباب کو سمجھ گئی ہیں۔ اس لیے ان کے حالیہ افسانوں میں موجودہ نظام سے ایک طرح کی نفرت ملتی ہے اور ان انسانوں کے تین احترام اور عقیدت دکھائی دیتی ہے۔ جو سلاخوں کی آہنی دیوار کے پیچھے اپنی زندگی کے بیشتر اوقات صرف کرتے ہیں۔ اب تک وہ ان چار منگ لوگوں کے خاکے بناتے آئی تھیں جن کے پاس انسان کو دینے کے لیے کچھ نہیں۔ اب انہوں نے ان چار منگ لوگوں کی مجبور یوں پر بھی نگاہ رکھنی شروع کی ہے یہ ایک بڑی بات ہے۔ لہذا اب اس کی توقع

یقینی ہے کہ قرۃ العین حیدر کردار نگاری کے تقاضوں کو پیش نظر رکھیں گی اور حیدر
ہندوستان کی بھرپور آمینہ داری کریں گی۔

پلاٹ

میس حیدر فن افسانہ نگاری کا گہرا علم رکھتی ہیں اور ان کی کوشش ہوتی ہے کہ افسانوں
میں کوئی جھول نہ رہے۔ دراصل ان کے افسانوں میں سب سے زیادہ اہمیت ان کے پیش کیے
ہوئے ماحول کی ہوتی ہے جسے وہ خود اپنی زبان میں 'کردار' کہتی ہیں۔ ان کے میاں واقعات
کو بھی کوئی بہت زیادہ اہمیت نہیں دی جاتی۔ لیکن جہاں تک پلاٹ سازی کا سوال ہے
وہ اس معاملہ میں مباح، عصمت، ہاجرہ، ممتاز شیریں سے زیادہ چوکنا رہتی ہیں۔ ان کے
پلاٹ بے انتہا پیچیدہ ہوتے ہیں۔ کرداروں کی زیادتی اکثر ٹرہنے والوں کے تسلسل کو روکتی
ہے۔ لیکن یہ سلسلہ ٹوٹتا نہیں ہے۔ ان کے یہاں خط مستقیم کی طرح واقعات پیش
نہیں ہوتے بلکہ کرداروں کے اچھے خیالوں کی طرح ٹیڑھے پیڑھے راستہ اختیار کرتے
ہیں۔ بعض کہانیوں میں پلاٹ سیدھے سادے ہوتے ہیں۔ مثلاً "میں پوری ڈھونڈوں گی"
میں کوئی سچیدگی نہیں ملتی۔ اس طرح کے افسانوں میں 'جلا وطن'، 'سہرا ہے'، 'دکھلا ہے'
لے جا کے مجھے مصر کا بازار ہے لیکن 'برف باری سے پہلے'، 'کیکٹس لینڈ'، 'باؤنگ سو سائی'
کے پلاٹ اتنے آسان نہیں کہ ہر افسانہ نگار اس کو ترتیب دے سکے۔ ان افسانوں میں واقعات
کئی منزلیں طے کرتے ہیں ان منزلوں کو طے کرنے میں زمانہ اکٹھے منظر کی حیثیت سے
اُبھرتا ہے۔ زمانہ کی گردشوں کے ساتھ ساتھ واقعات میں بھی تبدیلی ہوتی رہتی ہے۔
ان تمام تبدیلیوں اور حادثات کو مسلسل کرداروں کی طرح باندھنا اور ان پر خامی گرفت
رکھنی بہت دشوار اور مشکل فن ہے۔ میس حیدر اس فن میں طاق ہیں۔

اسٹائل اور زبان

میس حیدر کی اسٹائل رومانی اور دلکش ہے یہ اپنے آپ میں کھوجا کی اسٹائل
ہے۔ خواب میں درآنے اور خود کلامی کی اسٹائل ہے۔ عام طور پر رومانی افسانہ نگار اسی
اسٹائل کو اپناتے ہیں کیونکہ اس کے ذریعہ وہ آسانی سے جذباتوں کے اظہار میں کامل

ہو سکتے ہیں۔ یہ اٹھلی دنیا کی جلوہ نمائی کے لیے سب سے زیادہ موثر اور کارگر اسٹائل ہے۔ یہ جذباتی ذہنوں کے لیے کشش رکھتی ہے۔ جو انسان منطق اور استدلال کے سہارے زندہ رہتے ہیں اور بجز یہ کے ذریعے چیزوں کی قیمت کا پتہ لگاتے ہیں، انھیں یہ اسلوب بیان راس نہیں آتا لیکن جس کی شخصیت جذباتوں کے سہارے پروان چڑھتی ہے ایک نئی دنیا کی جستجو کے لیے اپنے دل میں تڑپ اور بے چینی محسوس کرتی ہے۔ اپنی ذات میں کھوجانے اور کائنات کی تمام نعمتوں کو ایک ذات واحد کی خاطر سمیٹ لینے کی خواہش رکھتی ہے۔ اسے یہ اسلوب بے حد عزیز ہے۔ یہ ایسا اسلوب ہے جس کے ذریعہ انسان کی شخصیت کی تہ در تہ دوسری شخصیتوں کا بھی پتہ چلتا ہے ایسا اوقات اسے حقیقت سے گریز کا پہلو بھی تصور کیا جاسکتا ہے اور ایسا کرنا غلط بھی نہیں ہوگا۔ ان میں از رو تمناؤں کی ایک وسیع دنیا چھپی ہوئی ہے۔ فن کار کی شخصیت کے مختلف زاویہ پوشیدہ ہوتے ہیں۔ یہ انسان کے نازک ترین تار نفس کو چھیڑتی ہے جس سے سارا وجود مرتعش ہو جاتا ہے اور انسان ناشیلجیا کے مرض میں مبتلا ہو کر عملی زندگی کے مسائل سے عارضی طور پر الگ ہو جاتا ہے اور اس لیے اسے حقیقت سے گریز کا خوب صورت راہ عمل تصور کیا گیا لیکن اس کو نبھانے کے لیے صرف خیالی پرواز کافی نہیں۔ اس کے لیے ایک بے حد انسان دوست دل اور لطیف و نازک احساس کی وسیع و عریض دنیا کی بھی ضرورت ہوتی ہے۔ ورنہ اس بات کا خدشہ ہے کہ فن کا اکتسابی علم کے ذریعہ ایک جہان بے معنی کی تخلیق کر دے۔ مہس حیدر کے ساتھ یہ بات نہیں۔ ان کے اسلوب پر رومانی افسانہ نگاروں کی پرچھایا ہے۔ ان میں ملیرم، نیاز، مجنوں، کرشن چندر سمجھی شامل ہیں لیکن یہ پرچھائیں اب کا پتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ کہیں کہیں تو غائب ہو گئی ہیں۔ انھوں نے رفتہ رفتہ اپنا ایک انفرادی اسلوب پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ ان کی فن کارانہ صلاحیتوں اور ان کی شخصیت کے پراسرار رومانی عناصر کی آمیزش اس میں معاون ثابت ہوتی ہے۔ ان کی زبان بھی اس سلسلے میں مددگار ہے۔ عام طور پر مہس حیدر کی زبان کی شکایت کی جاتی ہے۔ لوگوں کا خیال ہے کہ ان کے افسانوں میں انگریزی کے بہت سے الفاظ ملتے ہیں جس سے ایک طرح کا بے ڈھنگا پن ملتا ہے۔ انگریزی الفاظ بے شک ان کے یہاں ضرورت سے زیادہ ملتے ہیں۔ کہیں کہیں تو بیزاری بھی ہونے لگتی ہے۔ لیکن یہ نہیں بھولنا

چاہیے کہ وہ جس ماحول میں رہتی ہیں اور جس ماحول کے خاکے تراشتی ہیں ان میں اس انگریزیت نے پردہ پوش پائی ہے۔ یہ ایک طرح سے کھوکھلی ذہنیت کا اظہار ہے ان سے بیزاری نہیں بلکہ ہمدردی کی ضرورت ہے مگر اس کے باوجود ان کی زبان چارہ پی ہے۔ اپنے اندر خوابی ترنم رکھتی ہے ان میں موسیقی بھپی ہے۔ جذبول کی نفیس مقرر ہے جذب ہیں معصوم اور نوجوان دلوں کی دھڑکنیں مدغم ہیں۔ ان کی زبان لوریوں کی سی ہے۔ ان میں زندگی کے سرد و گرم لمحے کی داستانیں پوشیدہ ہیں مسوری کی بریلی وادیوں، مشرقی پاکستان کے دریاؤں، ناریل کے درختوں اور جنوب مشرقی ایشیا کے گھنے جنگلوں اور گھروں کا جب مس حیدر ذکر کرتی ہیں تو قاری ان واقعات سے غامض طور پر نہ صرف متعارف ہو جاتا ہے، بلکہ اس کے دل میں ایک خواہش ابھرتی ہے۔ انہیں دیکھنے، ان سے زندگی کا انسپاریشن لینے کا حوصلہ بڑھنے لگتا ہے۔

یہ زبان موجودہ عہد کی زبان ہے۔ اس میں عصمت کی تلخی، چٹخارہ پن اور مخصوص علاقوں کے محاورات نہیں ملتے لیکن ہر جگہ ایک کسک اور میس سی چھپی ملتی ہے۔ رومانی افسانہ نگار کی یہ بڑی خوبی ہے کہ وہ اپنے غموں کو اس طرح الفاظ میں پیش کرتے ہیں کہ پڑھنے والا فوری طور پر بے حد متاثر ہو جاتا ہے۔ اس لیے زبان رومانی افسانہ نگاروں کے یہاں آکر نہ صرف بھلتی پھولتی ہے بلکہ وہ نازک لطیف جذبول اور داخلی احساسات کے اجم ترین گوشوں اور دار دات دلی سے بھی آشنا ہوتی ہے۔ یہ شنائی ادب میں نزاکت پیدا کرتی ہے۔ ایک ایسا حسن پیدا کرتی ہے جو شرف و اور اعلیٰ اقدار کی تشکیل کے وقت مددگار ثابت ہوتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے یہاں بھی زبان اور اسلوب کی ایسی ہی خوبیاں ملتی ہیں۔

قرۃ العین حیدر

کے افسانوں کا

تدریجی ارتقاء

قرۃ العین حیدر نے افسانہ نگاری کی ابتدا میسری دہائی سے کی۔ ۱۹۳۱ء سے ۱۹۴۵ء کا عرصہ اردو ادب کی تاریخ میں بڑی ہنگامہ آرائیوں کا رہا ہے۔ اس دوران کئی برائی روایتوں کے بت چکنا چور ہوئے اور متعدد نئی روایتوں کی داغ بیل پڑی۔ ماہی کے بشیر ادبی رجحانات یا تو فنا ہو گئے یا تو ان میں حالات کے تقاضوں کے تحت تبدیلی کر لی گئی۔ مثالیت پسندی جس کا تعلق پریم چند، سرداشن، اور اعظم کرپوری سے تھا۔ اب اس کا نام لینے والے کم رہ گئے تھے۔ اصلاح پسندی کا وہ رجحان جس کی بنیاد حالی نے رکھی تھی اور جس کے مؤیدین میں نذیر احمد، اور انجیل میسرپی پیش پیش تھے اب ایک بھولا بسرا حوال ہو کر رہ گیا تھا۔ اس کے علاوہ شرکاء حیا پسندی کا رجحان اور اقبال کا دینی فکر کو شعری جمال میں سمونے کا انداز یہ دونوں بھی میسری دہائی تک پہنچتے پہنچتے کم اثر ہونے لگے تھے۔ سجاد تیریلدرم، جمالیہ سمعیل، مہدی افادی، سجاد انصاری، میر ناصر دہلوی، نیاز فتحپوری مجنوں گو رکھپوری کا اثر اب بھی قائم تھا۔ گوکہ میسری دہائی کی رومانیت مذکورہ بالا ادباؤ کی رومانیت سے مختلف تھی لیکن بہر حال یہ ایک ہی سلسلہ کی کڑیاں تھیں۔

اردو ادب میں رومانیت اور حقیقت پسندی کے رجحانات کا آغاز قریب قریب

ایک ہی زمانے میں ہوا۔ وجہ یہ تھی کہ اردو کے نئے ادیب نئی تعلیم سے بہرہ ور تھے انھیں مغرب کے جدید ادبی رجحانات کا بخوبی علم تھا۔ انھوں نے مغربی ادب کی تاریخ کا گہرائی سے مطالعہ کیا۔ انھوں نے یہ سوچا کہ ادب زندگی کا آئینہ دار بھی ہے اور ثقافت بھی۔ تاریخ ثابت ہے کہ معاشرے میں مختلف ادوار میں پیدا ہونے والی تبدیلیوں کا اثر ادب بھی قبول کرتا رہا ہے۔ مغربی ادب میں زندگی کی حقیقتوں کی فراوانی ہے۔ لیکن اردو ادب میں روایت کی جگر بندی سخت تھی بلکہ یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ مشرقی ادب کا ان کی روایت پرست تھا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں قواعد اور زبان کی پابندی پر زیادہ زور دیا گیا ہے۔ متنوع اور مواد کو ثانوی درجہ دیا جاتا رہا ہے۔ نئے ادیبوں نے نہ صرف یہ کہ نئے مغربی رجحانات کا بغور مطالعہ کیا تھا بلکہ تاریخ کی تبدیلیوں پر بھی گہری نظر رکھی تھی۔ جدید ترقیوں کے باعث دنیا رفتہ رفتہ ایک عظیم خاندان میں ڈھلتی جا رہی تھی۔ رسل و رسائل و ابلاغ کے نئے نئے ذرائع روز بروز سامنے آتے جا رہے تھے۔ جدید کمالوں نے ساری دنیا کے انسانوں کو ایک دوسرے کے نزدیک لانا شروع کر دیا تھا۔ اس لیے اب کسی ایک ملک کا دکھ یا خوف صرف اسی کا نہیں بلکہ ساری دنیا کی تمام قوموں کا مسئلہ تھا۔ پہلی جنگ عظیم ابن آدم کی وحشت نامی کا وہ اولین مظاہرہ تھی جس نے انسانیت کی بنیادیں ہلا کر رکھ دی تھیں مگر دوسری جنگ عظیم کے خدشے اور پیرسیرنی دہائی سے اوائل میں اس کے آغاز کے نقوش کی اور اندوہناکی نے یہ ثابت کر دیا کہ اب انسان نے اپنی ترقی کو رکھ کر وہ جب چاہے اس خوبصورت دنیا کو اپنے اس کج رنے کو خود اپنے ہاتھوں فنا کر سکتا ہے۔ پہلی جنگ عظیم کے بعد کی اقتصادی اترتی نے دنیا کے غریب اور کمزور عوام کی کمزور رکھ دی تھی۔ ہندوستان میں انگریزوں کی حکمرانی تھی اور وہ دوسری جنگ عظیم کی تیاری میں مشغول تھے اور اس کے لیے یہاں کی دولت سے پورا پورا فائدہ اٹھانا چاہتے تھے برطانوی حکومت نے اپنے مالی خسارے کو نوآبادیاتی ملکوں سے پورا کیا۔ خصوصاً اس برصغیر کو اس نے جی بھر کر لوٹا۔ اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ میسرے دہائی اور چوتھی دہائی میں ہندوستان ہولنا آفت زد کیا۔ عراق، ایران، شام، لبنان، بھارت اور نیپال کے فحط نے ہزاروں انسانوں کو موت کے گھاٹ اتار دیا۔ ہمارے نئے ادیبوں کو اس صورت حال کا احساس تھا۔ ان کا

سیاسی و سماجی شعور بیدار تھا ان میں بعض وہ تھے جن پر مارکسی فکر کے اثرات گہرے تھے۔ بعض کے یہاں حقیقت نگاری کا رجحان ان کے اپنے علم کے ذریعے ہوتا تھا اور وہ کسی خاص نظریے کے پابند نہ تھے بعض کے یہاں رومانویت کی جڑیں گہری تھیں اور بعض نے انقلابی رومانویت سے اپنا رشتہ جوڑ لیا تھا۔ مارکس کے ساتھ ساتھ فرامارکس کی جدید نفسیاتی تحقیقات نے بھی ہمہ گیر اثرات ڈالے تھے جس کے باعث جنس اور لاشعور کی اہمیت پر زور دیا جانے لگا تھا۔ اسی کے ساتھ داخلیت کا مسئلہ بھی پیدا ہوا۔ انسان کی داخلی سائیکہ PSYCHIC کی اہمیت اجاگر ہوئی اور یہ خیال بھی کہ ادب محض خارجی زندگی کا عکاس نہیں بلکہ داخلی زندگی کی بے چینیوں، مایوسیوں اور الجھنوں سے بھی اس کا گہرا واسطہ ہے اور یہ کہ ادب انسان کی مکمل ذات کا ترجمان ہے نتیجتاً ایک ایسا گروہ بھی وجود میں آیا جس کے یہاں ذات پر زور زیادہ تھا دراصل اس رجحان کے پیچھے بھی نئے علوم کی آگہی کام کر رہی تھی نوجوان نسلوں کے محرومیوں اور مایوسیوں کو ادب کا موضوع بنایا بحیثیت مجموعی صورت حال یہ تھی کہ مختلف اور متضاد ماحول رہ رہے گئے۔

یہ ماحول تھا جس میں قرۃ العین نے افسانہ نگاری شروع کی ان کے سامنے ایک طرف تو سجاد حیدر یلدرم کی مہذب رومانیت تھی جن کے اسلوب پر جاگیردارانہ مزاج حاوی تھا جو شائستگی اور مختلف پرزور دیتے تھے، جنہیں نئے مغربی فیشن اور نئے مغربی خیالات ہمیشہ عزیز رہے اور جن کی تحریروں میں اسلوب پر زور تھا۔ دوسری طرف یلدرم کی اہلیہ نذر سجاد حیدر کی نگارشات میں بھی تخیل کا رنگ گہرا دکھائی دیتا ہے۔ عورت ان دونوں کے یہاں شجر ممنوعہ تھی۔ بلکہ انھوں نے جس عورت کا خواب دکھایا تھا وہ انہیں کی زینت تھی، تعلیم یافتہ تھی، خوبصورت تھی، روشن خیال اور مستعد تھی، انہیں عورت کی آزادیاں عزیز تھیں اور وہ ہر اس چیز کو پسند کرتے تھے جو خوبصورت اور دلکش ہوتی۔ قرۃ العین نے پہلا سبق اپنے والدین ہی سے سیکھا ان کا پہلا افسانوی مجموعہ 'ستاروں سے آگے' ۱۹۴۶ء میں منظر عام پر آیا۔ اس مجموعے میں ان کے وہ افسانے شامل ہیں جو انھوں نے اس کی اشاعت سے پہلے تین چار برس کی مدت میں قلم بند کیے تھے۔ انھوں نے ایک افسانہ 'یہ باتیں' کے نام سے لکھا تھا۔ جس کے مطالعہ سے یہ واضح ہوتا ہے کہ ان کے فن میں تبدیلی بڑی تدریجاً واقع ہوتی رہی ہیں۔

لیکن انھوں نے وقتی طور پر پروان چڑھنے والے رجحانات اور تحریکات کو بھی اعتدال کے قابل نہیں جانا۔ وہ ہر دور میں سب سے مختلف اور ممتاز نظر آتی ہیں۔ ان کے فن میں جو تبدیلیاں رونما ہوتی رہیں وہ کسی تحریک کے اثر یا ردِ عمل کی پیداوار میں اور نہ ہی انھوں نے کسی خاص نظریے سے مرعوب ہو کر اپنے خیالات اور تصورات میں تبدیلی کو راہ دی۔ لیکن سیاسی اور معاشرتی حالات کے بدلتے جانے کے ساتھ ساتھ ان کے ذہن میں بھی تبدیلیوں کا جگہ پا جانا ایک فطری امر تھا اور ایسی تبدیلیوں میں بھی انھوں نے یہ ثابت کیا کہ وہ ایک خلاق اور فعال ذہن کی مالک ہیں ان کی نظر محض ستاروں سے آگے (ان کا پہلا افسانوی مجموعہ) تک ہی نہیں جاتی ہے۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ 'شیشے کے گھر' بھی وہ کبھی نہیں بھولتیں بن کی بنیادیں اسی سرزمین میں دوڑتے چلی گئی ہیں اور جو نازک توازن وہیں لیکن غیر حقیقی قسبی نہیں ہیں۔ انھوں نے 'شیشے کے گھر' ہی نہیں بنائے بلکہ انسانوں کے اندر ویراں ہرپت گھر کے ڈیرہ چائے ہے موسموں کو بھی دیکھ لے۔ ان کی سرسراہٹ کی آوازیں بھی سنی ہیں انھیں خود اپنے اندر بھی محسوس کیا ہے ان کے افسانوں کا پورا مجموعہ روشنی کی رفتار، بھی شائع ہو چکا ہے اس مجموعے سے بھی یہی ثابت ہے کہ قرۃ العین نے روشنی کی رفتار میں جو قوت اور حرکت دیکھی ہے اسے اپنے لیے مثال بنایا ہے۔ نئے افسانوں میں ان کا فن پہلے سے زیادہ نکھر کر سامنے آیا ہے۔

'ستاروں سے آگے' کا سن ۱۹۴۶ء ہے۔ اس مجموعے میں جلد چودہ افسانے ہیں۔ یہ باتیں سب سے مختصر افسانہ ہے جو پانچ صفات پر مشتمل ہے۔ اس کے برخلاف 'مونائیزا' ۵۳ صفحات پر پھیلا ہوا سب سے طویل افسانہ ہے۔ اس میں کوئی تنگ نہیں کہ ستاروں سے آگے، ان کا سب سے کمزور افسانوی مجموعہ ہے خصوصاً ان افسانوں کو سامنے رکھ کر تو یہ بات پورے ذوق کے کسی جا سکتی ہے جو اس مجموعے کے بعد شائع ہوتے رہے۔ 'شیشے کے گھر'، ریت پھرنے کا آواز اور روشنی کی رفتار ان کے علاوہ ان کے نادیوں 'میرے بھی صدمہ خانے'، 'سفید غم دل'، 'آگ کا دریا' اور 'ناؤٹ' 'چائے کے باغ'، 'سیتا ہرن'، 'دل ریا'، 'اگلے جنم میں بیٹا نہ کیجوز وغیرہ سے بھی ان کے فنی ارتقا کا اندازہ ہوتا ہے۔

ستاروں سے آگے کے افسانے قرۃ العین کی ابتدائی مشق کے زمانہ کی یادگار ہیں۔ نقوشِ آدمی ہونے کے باعث ان میں وہ تمام کمیاں اور خامیاں موجود ہیں جو کسی بھی ابتدائی کارنامے میں ممکنہ طور پر پائی جاسکتی ہیں۔ تاہم قرۃ العین چونکہ بنیادی طور پر ایک GENIUS فنکار ہیں، ان کا مطالعہ وسیع ہے ان کی بصیرت عمیق ہے۔ ان کے تجربے بے پناہ ہیں۔ انھوں نے کئی ممالک کا سفر کیا ہے اور مختلف قوموں کی معاشرت، تہذیب اور تمدن کو قریب سے دیکھا ہے۔ انھیں افسانہ نگاری کا ہنر ورثے میں ملے اور ان کے فلم کو تجربوں نے جلا بخشتی ہے چنانچہ یہ ابتدائی افسانے بھی کئی کمزوریوں کے باوجود ان کے اپنے تجربے، مشاہدے اور آگہی کی منہ بولتی تصویریں ہیں۔ یہ افسانے چونکہ ایک غیر معمولی نابغہ فنکار کے رشحاتِ قلم ہیں انھیں یہ کہہ کر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا کہ ان کے دیگر مجبوریوں کے پس منظر میں یہ مجموعہ اس قدر کمزور ہے کہ لائقِ اعتنا ہی نہیں۔

در اصل ہر طائفہ فن کار اپنے عہد کے تمام فن کاروں سے نہ صرف یہ کہ مختلف ہوتا ہے بلکہ مستقبل کا انسان ہوتا ہے اس کی زبان، اس کے اسلوب، اس کے تصورات سب انوکھے اور نئے ہوتے ہیں۔ وہ عجیب بھی ہوتا ہے اور عجیب بھی اور اکثر بے ہودہ اور بے معنی بھی دکھائی دیتا ہے۔ صحیح طور پر اسے پہچاننے والی نسلیں اس کے بعد پیدا ہوتی ہیں اور درحقیقت وہی اس کے فن کا بہتر تجزیہ اور ان کے ادبی مرتبے کا صحیح تعین کرتی ہیں۔ قرۃ العین کے پہلے مجموعے پر ہمارے نقادوں نے عموماً سخت نفرت کی ہے مگر بعض نئے نقادوں نے اسے سراہا بھی ہے۔ اس میں کوئی شک نہیں کہ ستاروں سے آگے کے افسانے اپنے اسلوب اور افسانوی تکنیک کے اعتبار سے اس وقت بائبل کے ہتھے۔ اس زمانے میں ترقی پسند تحریک نقل و حرکت پر مبنی اس تحریک کا طوطی بول رہا تھا ترقی پسندی اس عہد کی پہچان گئی بن تھی۔ اس سے انحراف گویا اپنے آپ کو زوال پرست کہلانے کے مترادف تھا۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں کے موضوعات واضح اور تحقیق تھے ان کا سارا سر و سوار بر مبنی تھا۔ ان کا ایک مقررہ نصب العین تھا جس میں انسانی بھائی چارے، مساوات، آزادی اور استحصال سے عاری سماج کے تصورات کی حیثیت اولین تھی۔ ترقی پسند افسانہ نگاروں نے کارل مارکس کے نظریات کی روشنی میں ایک

غیر طبعاتی معاشرے کا خواب تشکیل دیا تھا۔ اس خواب کو انھوں نے اپنے افسانوں میں
 رنگارنگی کے ساتھ پیش کیا چونکہ عوامی ادب کی تخلیق کرنا ان کا مقصد تھا۔ عوام ہی کو
 وہ مٹلج نظر بنائے ہوئے تھے۔ اس لیے ان کی پیش کش کا طریقہ سادہ اور براہ راست تھا
 ان کے کردار واضح تھے، ان کی زبان سادہ تھی۔

قرۃ العین کے اسلوب کی پیروی ترقی پسندوں کے عام رویے سے میں نہیں کھاتی۔ وہ
 بڑی بے تکلفی کے ساتھ افسانے کا آغاز کرتی ہیں۔ ویسے بے تکلفی کی بھی ایک حد ہے۔ یہ
 عصمت چغتائی کی بے تکلفی نہیں ہے جس سے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ کہانی لکھنے کے ساتھ
 ہی ساتھ جلی کٹی کھی سناتی جا رہی ہیں۔ قرۃ العین کی بے تکلفی یہ ہے کہ وہ پسپا افسانوی آر
 کی لکیریں نہیں پیٹتیں اور نہ ہی ان کے ذہن میں اپنے افسانے کا انجام ہوتا ہے۔ چونکہ
 افسانے کا انجام بھی ان کے ذہن میں نہیں ہوتا اس لیے آغاز بھی ایک دم اور یکایک
 ہوتا ہے۔ "ستاروں سے آگے، کے اولین افسانے" دیودار کے درخت، کی ابتدا یوں ہوتی
 ہے : —

”بیلے نیچر رکنے ڈامبار دسے گر رقی ہوئی جسکو نہر کے
 حامد من بانی نیر دیو اردو کے سارے دیتے دور کی یاد گار کے
 دھندلے میٹر کھو کے چٹنے جا رہے ہیں۔ سمیگی سمیگی ستر
 ہوا میں جیڑ کے ڈکیلے ہوئے میٹر ستر ستر ہوئی نکل جاؤ گھر
 اور دیو دار کے ٹھنڈے پردے اس اور سچی سی یہاڑی نیر
 منی ہوئی سورج عمارت کو کھڑکیوں کے شیشوں پر حار کی
 کا میں پڑی چھایا تو رھتی تھی لیکن کتنی مٹول کر بھی —

WE MET IN THE VALLEYS OF MOON

”وہاں محسوس گئی گا دل کو دل بہہ رہا تھا۔ ماسیاق اور جو بانی کو
 چمکی سا حور کے چہرے سے نہر کو چاڑھے اب کتنی ہوئی دھ
 مگر منی کو نظر نہ آئے کیجی حواس بار بہہ رہی توڑی حائیں چہرے
 و دیو ستر زنت کے نہ چہرے دہریہ دراسی طرح مل کھاتی
 ہوئی گھر تو دھریہ ستر ستر کو سوار ٹہرتے ہی رہے تھا تھا دھریہ

ہوئے خاکر مٹا ہر دُر کو شَبِ مَغِیْر کھنچے یار و شمنان چکے کو
اُن صَدُوں دُور تھکسوں نہیں جھوٹی۔ بیکہ سُن۔ مائیں موصول

اور پُذرائی ہو چکی تھیں۔

سچ تو یہ ہے کہ قرۃ العین کی تہذیب ہی سے پلاٹ کے خلاف عملی بہادریا ہے۔ پلاٹ کے
افسانوں میں واقعات کی ایک منطقی ترتیب ہوتی ہے ان میں وقت کا تسلسل ہوتا ہے۔
ان کا ایک خاص نقطہ آغاز اور ایک خاص نقطہ انجام ہوتا ہے۔ سارے سلسلے ایک
مرکزی نقطے سے جڑے ہوئے ہوتے ہیں۔ قرۃ العین کے ان افسانوں میں ایسی کوئی منطقی
ترتیب نہیں ملتی۔ چونکہ وہ پلاٹ کے مطابق افسانہ نہیں لکھتیں اس لیے ان کے افسانوں
میں صرف واقعات کی رفتار ہی فطرت کے عین مطابق نہیں ہوتی بلکہ افسانہ نگار کی
زبان بھی فطری اور تخلیقی ہوتی ہے وہ جب کسی کردار کا تجزیہ کرتی ہیں یا کسی منظر
کو پیش کرتی ہیں تو وہ سوچ سوچ کر ان کا استعمال کرتی ہوئی نظر نہیں آتیں، بلکہ
جذبات، خیالات اور تجربات کا سیلاب اُٹھتا ہوا محسوس ہوتا ہے۔ اس سیلاب پر
وہ کوئی پابندی عاید نہیں کرتیں بلکہ ایک ایک پہلو کے نوک پلک بناتی جاتی ہیں۔ ان
مواقع پر ان کا قلم بڑے جادو جگاتا ہے۔ ایک طرف زبان کا شاعرانہ استعمال افسانے
کے حسن کو دو بال کر دیتا ہے۔ دوسری طرف محاکات کا کمال دامن دل کو گھنچتا ہے۔
ان کے تقریباً ہر افسانے میں تخلیق کا یہ حسن دیکھا جاسکتا ہے :—

”قرۃ العین دیکھو اُسے فساد اور صدمہ“

کیا دیکھو وہ رملہ ہو گئی تھی۔ فسادات دیکھ کر وہ صدمہ
بھاری آگ بھڑک کے سادھنہ ہو کر رہی تھی

منظر نگاری کا ایک نمونہ دیکھیے :—

”رملہ صدمہ دیکھ کر دھواں اُڑا کر شہر سے بھاگ گئی۔“

مکے پور پہنچ کر سیر کو کر ڈر حیدر دھندلے ہوئے تھے۔

سہرا بھڑک رہی تھی۔ اور عمارتوں کو توڑ کر ڈھیر کر دیا تھا۔

سیاحانہ عکسوں کی سیڑھیوں پر کھڑے ہو کر دیکھ رہی تھی۔

لوزر تھا دھندلے چپے خیابان اور دیکھ رہی تھی۔

دل کُتے اور سارسی نواح کے وسیع، سنہرے مچھلیں میدان اور
سیدھے کے جنگل، مذہم جادوئی سائے سائیں کھڑے
ہیں اور گوشت کے ستاندار میل کے کنارے دریا پر جھکی ہوئی
سرخ بھقروں کی سندھ لسنیر بڑا ستار کے مقابلے میں سلیٹ
سائپر آرکھ دھے اور اس کے ساتھ چھتر مسلسل خاموش در
عروڑ سے کھڑی دانت کے آسمان کی طرف اسی طلائی
چھتری بند کیے آبی زعفران کا کی دو سنیاں آ رہے قدموں
میں منہ بیتی ہوئی گوشت کی سطح پر عیشیکہ رہتی دھے :

’ساروں سے آگے کے افسانوں میں زبان ہی وہ طاقت ہے جس کا جادو
جا کا ہوا ہے ورنہ دیکھا جاگے تو یہ تمام افسانے اپنے موضوعات کے لحاظ سے محدود
ہیں اور کردار نگاری کے پہلو سے بھی ان کا نقش گہرا قابل اعتبار نہیں کہا جاسکتا۔
جہاں تک موضوع کا تعلق ہے تو ان کا موضوع رومانیت ہے۔

قرۃ العین حیدر کے افسانوں کا عام مزاج رومانی ہے وہ تصور پسند ہیں۔
نواب کو تراشنان کی مابی HOBBY ہے۔ داخلی زندگی جینے اور اپنی ذات کی
گہرائیوں میں غرق رہنے میں انھیں لطف ملتا ہے۔ ’دیوداگر دخت‘، ’ٹوٹے
تارے‘، ’لیکن گوشتی بہتی رہی‘، ’مونالیزا‘، ’رقص شرر‘، ’آہ اے دوست
جیسے افسانے ان کی شخصیت کا اظہار بن کر رہ گئے ہیں۔ یہ افسانے، افسانے سے
زیادہ سوانحی انداز کی تقریریں ہیں۔ ان میں خود کلامی کا جو ہر ہے جیسے ہم کوئی
افسانہ نہیں بلکہ کسی ڈائری کے اوراق پڑھ رہے ہوں، یا کسی کا نجی خط ہے
جو انتہائی بے چینی کے عالم میں لکھا گیا ہے۔ رومانی ادیب کی ایک پہچان یہ بھی
ہے کہ وہ اپنی ذات کا اسیر ہوتا ہے۔ اور بنیادی طور پر رحم طلب بھی۔ وہ ہمیشہ
بے چین، مضطرب اور نا آسودہ ہوتا ہے کائنات اسے دکھوں اور غموں سے
معور جذبہ نظر آتی ہے وہ مردم بنیاد ہوتا ہے۔ کسی چیز میں اس کی دلچسپی
نہیں ہوتی۔ ماضی اس کا مرکز ہوتا ہے۔ ماضی کے خواب زاروں میں اسے سکون
ملتا ہے۔ یا نخیل کی وادیاں اسے سکون پہنچاتی ہیں۔ قرۃ العین کے مذکور بالا افسانوں

میں حرام نہی کی یہی کیفیت پائی جاتی ہے۔ جس سے ان کی روحانی ناآسودگی کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ ان کی تنہائی نقطوں میں سمٹ آتی ہے ان کی خاموش اداسیاں مکالموں کی زبان اختیار کر لیتی ہیں۔

”اور اُس نے بہت شدت اور تکلیف کے ساتھ سوچا کہ تو اُس نے مجھے اس وقت چاہا تھا جب میں ذرا بھی نہیں چاہتا تھا۔ لیکن خدا اور نے ایسا نہ ہوئے دیا۔ کیونکہ ہم پر وہ یقیناً ضرر جاتی اور اس نے محسوس کیا کہ وہ اکیلی تھی۔ اور اُس سے بہت دور تھی اور اس وقت کسی پرانے دیوتا کا پیرانا خواب نہ کر اپنی جگہ پر ٹھہر گیا تھی وہاں پر صرف رات کی چھین تھیں اور خوابیدہ کائنات کی سبکیاں اور چاندی کی ٹھڈک“

’ستاروں سے آگے‘ کے اکثر افسانوں میں قرۃ العین نے زندگی کی لغویت ABSURDITY اور بے معنویت کی طرف بھی اشارہ کیے ہیں۔ ان کا نقطہ نظر بالکل واضح ہے زندگی ان کے نزدیک ایک زبردستی عائد کی ہوئی چیز ہے اس میں کوئی منطقی ربط نہیں ہے نہ اس کا کوئی پلاٹ ہے نہ کوئی ترتیب نہ کوئی تنظیم۔ دراصل یہ جوہر تصور ہے جسے اصطلاحاً EXISTENTIALISM کے نام سے جانا جاتا ہے، اردو میں اسے وجودیت کا نام دیا گیا ہے۔

قرۃ العین اپنے تصورات میں سائر کے اس نظریے کے برخلاف میں ہیں وہ ذمہ داری کا جوا انسان کے کاندھوں پر ڈال دیتا ہے۔ گویا انتخاب کی ذمہ داری انسان پر ہے اس لیے سائر کا انسان ایک ایسے وجود کا حامل ہے جو خدا کا منکر ہے اور خود اپنی تقدیر کا خالق ہے۔ قرۃ العین اپنے تصورات میں کامو کے ABSURD کے تصور کے نزدیک ہیں انھیں زندگی اکثر ایک عجیب نظر آتی ہے کائنات ایک پاگل کا خواب، ہر چیز بیکار اور فالتو، جہاں خوشی محض ایک لمحے کا نام ہے اور غم ایک مستقل حقیقت جس سے فرار ممکن نہیں ہے۔ ایک جگہ لکھتی ہیں :

توبہ کا مرید مسیح الدین کے گھگھریا دلے بالوں

کے ستارے پہنچے نہ کچھ ہوئے دواؤں کے ٹکڑے میں سے
نکل کر دواؤں کو، تبرؤ، سیدھی اس کے دماغ میں پہنچ رہی
تھی اور اسے مستقل طور پر نادر دواؤں سے خارج تھی کہ زندگی
واقعی بہت ہی تلخ اور مانگوار تھی۔ ایک گھنٹہ ہوا سیکار
اور فالٹو سار بیکارڈ۔

ایک دوسری جگہ زندگی کی بے ترتیبی اور بے معنویت کے بارے میں
اپنے خیالات کا ان الفاظ میں اظہار کرتی ہیں :-

”کوئی بلا ملے نہیں، کوئی تک نہیں بہت سی
تیر ہٹیں ایک کے بعد، ایک لگاتار سر ہوتی چلی جا رہی
ہیئر جن کا آئینہ میں کوئی منطقی ربط تلاش نہیں کیا جا
سکتا جو کا پہلے سے کچھ تیرہ نہیں ہوتا اور نہ بعد میں
نہ جتنا دھمکے انیس کیسٹ ہوا۔ حتیٰ حال زندگی بہت
بھی مضحکہ خیز چیز ہے۔“

ان اقتباسات سے یہی ظاہر ہوتا ہے کہ قرۃ العین کے افسانوں میں ابتدا
ہی سے ایک طرح کی رومانی ناآسودگی پائی جاتی ہے، ستاروں سے آگے
کے افسانوں میں یہ ناآسودگی اس لیے واضح ہے کہ ان میں خود کلامی کا عنصر جاری
ہے۔ ان میں بیانات کی کثرت ہے کرداروں کی حرکت، ان کے افعال اور اعمال
کم ہیں۔ وہ سوچتی زیادہ ہیں۔ ان کے افسانوں کے کرداروں کا بھی حال ہے۔
وہ بھی فاسعیانہ قسم کے خیالات کا اظہار کرتے رہتے ہیں۔ حتیٰ کہ خود سے
بھی مگر یہ بیزاری ایک دانشورانہ قسم کی بیزاری کے سوا کچھ نہیں کیونکہ وہ
سارے کردار یا تو جاگیردار طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں یا اعلیٰ متوسط طبقہ کے
رکھن ہیں ان کی تنہائی محض ایک تحائف ہوتی ہے۔ ان کی ناآسودگی ایک دکھاوا
ان کی بے چارگی ایک خود ترچی اور ان کی سسکیاں اور آہیں محض ان کی کم ہمتی
اور خود اعتمادی کی دلیل ہیں۔

”ستینے کے گھر“ میں قرۃ العین نے ان کیوں پر پوری حد تک

تھا یوں پایا ہے جو ستاروں سے آگے کے افسانوں میں عام طور پر پائی جاتی ہیں 'شیشے کے گھر' کی اشاعت اول ۱۹۵۴ء میں عمل میں آئی تھی اس مجموعے میں جو افسانے شامل ہیں ۱۹۶۵ء کے بعد لکھے ہوئے ہیں۔ ستاروں سے آگے ۱۹۶۶ء میں شائع ہوا تھا۔ اس کے بعد آزادی ملی اور تقسیم وطن عمل میں آئی۔ 'شیشے کے گھر' کے بیشتر افسانے پاکستان میں لکھے گئے تھے۔ ایک نئے ملک کی بوباس ایک نئی زندگی کی آغاز کی داستان زندگی کے نئے کرب اور نئے مسائل کی جھلک بعض افسانوں میں نہایت واضح ہے۔ اس مجموعے میں بارہ افسانے میں طویل ترین افسانے 'دجلہ بہ دجلہ' ہم بہیم' ہے اس کے بعد میں نے لکھوں کے بول ہے اور پھر 'جلا وطن' جیسا اہم ترین افسانہ اپنی طوالت کے لحاظ سے بھی دوسرے افسانوں سے آگے ہے۔ 'دجلہ بہ دجلہ' ہم بہیم' کو ایک مختصر ناول بھی کہا جاسکتا ہے دوسرے دونوں افسانے ناولٹ ہیں۔ اتنے طویل افسانے 'ستاروں سے آگے' میں مویہ نہیں۔ اس مجموعے کا مختصر ترین افسانہ بچے بہاں پھول کھلتے ہیں' جو صرف گیارہ صفحات پر مشتمل ہے جسے مصنف نے اپنے والد کی موت پر لکھا ہے۔ اس قدر مختصر افسانے قرۃ العین نے کم ہی لکھے ہیں۔ کیونکہ وہ بنیادی طور پر طوالت پسند ہیں۔ اور یہ طوالت پسندی ان کے ناولوں میں ہزار ہزار صفحات پر محیط ہو جاتی ہے۔

'شیشے کے گھر' کے افسانوں کا کینوس ستاروں سے آگے کے افسانوں کے وسیع ہے۔ ان کے موضوعات بھی رنگارنگ ہیں۔ اسالیب بھی متنوع ہے۔ 'ستاروں سے آگے' کی یکسانیت یہاں نہیں پائی جاتی۔ 'ستاروں سے آگے' میں کہیں روزنامے جیسے کیفیت ہے۔ کہیں خود کلامی کا عنصر تو یہ افسانے پر حاوی ہے۔ کہیں ڈائری کی تحریر کا گماں ہوتا ہے۔ اور افسانے کی ہیئت پوری طرح اجاگر نہیں ہو پاتی۔ 'شیشے کے گھر' کے افسانوں میں خود کلامی کی کیفیت ضرور پائی جاتی ہے۔ لیکن یہ کیفیت افسانے کی ہیئت کے اندر فطری طور پر رونما ہوتی ہے۔ افسانے سے الگ معلوم نہیں ہوتی افسانے کا ہر عنصر مناسب معلوم ہوتا ہے۔ خصوصاً موضوعات کا تنوع

قابلِ دید ہے۔ ان افسانوں میں بلوغت اور نارنجیت نظر آتی ہے۔
 جہاں تک بلوغت کا تعلق ہے اس میں کوئی شک نہیں کہ "شیشے کا گھر" کے
 افسانے آرٹ و کرافٹ کے لحاظ سے بالکل منفرد نوعیت کے ہیں۔ ۱۹۴۶ء سے،
 ۱۹۵۶ء تک کے دس برسوں کے افسانوی ادب کا مطالعہ یہ بتاتا ہے کہ یہ دور ترقی
 پسند تحریک کا عروج کا زمانہ تھا عموماً ایک خاص نقطہ نظر کو سامنے رکھ کر پلاٹ کی
 بنیاد پر افسانے لکھے جاتے تھے۔ کرشن چندر کا طوطی بول رہا تھا۔ راجندر سنگھ بیدی
 خواجہ احمد قیاس، حیات اللہ انصاری اور علی عباس حسینی کے افسانوں میں خارجی زندگی
 اور اس کے مسائل کا احساس زیادہ تھا۔ صرف بیدی کے افسانوں میں نفسیاتی بار کی
 بینی نظر آتی تھی لیکن ان کے افسانوں کے کردار بھی اقتصادی مسائل کے شکار زیادہ
 نظر آتے تھے۔ افسانہ سیدھی کہانی کی بنیاد پر کھڑا کیا جاتا تھا، صاف اور واضح قابل
 شناخت کردار، صاف اور واضح زبان اور منطقی پلاٹ پر کھڑی ہوئی افسانے
 کی عمارت ہوتی تھی۔ قرۃ العین چونکہ نئی نسل کی نمائندہ تھیں اس لیے انھوں نے
 اس سے بغاوت سے کام لیا۔ ان کے ساتھ عزیز احمد، احمد علی، ممتاز شیریں اور انتظار
 حسین جیسے افسانہ نگار بھی تھے جن کے افسانے ترقی پسند افسانے کے عام طرز سے
 مختلف ہوتے تھے نیا افسانہ اپنے موضوعات کے اعتبار سے بھی منفرد تھا اور اسلوب
 کے لحاظ سے بھی اس میں جدت تھی۔

قرۃ العین کے افسانوں میں جو بلوغت پائی جاتی ہے وہ ان کی ہیئت میں بھی
 ہے۔ اور اسلوب میں بھی، جیسا کہ عرض کیا جا چکا ہے کہ قرۃ العین سے قبل اور
 خود ان کے عروج کے زمانے میں ترقی پسند افسانوں کا زور تھا مقصدی موضوعات
 کو بنیاد دینا کرافادی قسم کے افسانے لکھے جاتے تھے۔ پلاٹ میں بھی منطقی ترتیب
 ہو کرتی تھی، افسانے کے آغاز اور وسط اور انجام پر بڑا دھیان دیا جاتا تھا۔
 موضوعات میں حقیقی کش مکش اور اقتصادی مسائل کو زیادہ اہمیت دی جاتی
 تھی۔ اسلوب میں بے ساختگی کا فقدان ہو کرتا تھا۔ بیانیہ طرز عام طور پر مقبول
 تھا۔ تفصیلات سے کام لیا جاتا تھا۔ واقعہ پسندی کے معنی فطرت پسندی سمجھے جاتے
 تھے۔ کہ یہ مناظر کی ایسی نقل پیش کی جاتی تھی جیسے فوٹو گرافر اپنے کیمرے

کے ذریعے پیش کرتا ہے۔ رمز اور علامت کے گزریا جاتا تھا اس لیے افسانے کا اسلوب تخلیقی نہیں تھا بلکہ شعوری کوشش کا نتیجہ ہوا کرتا تھا جبکہ قرۃ العین، غزنی احمد، احمد علی، ممتاز شیریں اور انتظار حسین کے افسانوں میں اسلوب کا تخلیقی پہلو نمایاں تھا۔ خصوصاً قرۃ العین کے ”شیخے کے گھر“ کے افسانوں میں ہر اعتبار سے تخلیقی جدت کا پہلو نمایاں نظر آتا ہے۔ رشید امجد کے خیال کے مطابق ان کے اسلوب میں نئی جہتیں دکھائی دیتی ہیں وہ کسی ایک نقطہ نظر کی پابند نہیں ہیں۔ وہ تو کئی افکار اور فلسفوں سے متاثر ہیں لیکن کسی ایک فکر یا فلسفہ کی رہنمائی نہیں ہیں۔

”شیخے کے گھر“ کے افسانوں کے فلسفیانہ موضوعات میں تنوع ہی نہیں بلکہ گہرائی اور گیرائی بھی ہے۔ قرۃ العین نے انھیں کتابی بنا کر نہیں پیش کیا بلکہ ایسا معام ہوتا ہے کہ یہ سب اپنی ذات کا مسئلہ ہیں جو ان کے تجربے کا تقہ بن گئے ہیں۔ اسی باعث ان کے افسانوں میں یہ تورات یونہی طرح دکھائی نہیں دیتے ان کی تخلیق کا مضبوط عنصر بن کر آ جا کر ہوتے ہیں بعض مقامات پر یہ گمان ضرور ہوتا ہے کہ وہ علمیت کی دھن میں افسانے و مضمون کی طرف لے جا رہی ہیں جیسا کہ ڈاکٹر احمد از نقوی ۱۹۶۳ء کے منتخب افسانے نامی کتاب کے مقدمہ میں رقمطراز ہیں:

”افسانے کو تاریخ میں جہاں سے قرۃ العین

کا نام شروع ہوتا ہے وہاں سے سنا کہ ماہ غام صم ہو خانی

وہ علم فصل کے میسر تر سید کر افسانے لکھتی ہیں۔

اور دینے عجم کو بغیر کسی کسر نفسی کھاتی خلی خاتی ہیں۔“

مذکورہ بالا اقتباس میں نیم صداقت ضرور ہے لیکن قرۃ العین حیدر کے سارے افسانوں پر یہ بات صادق نہیں آتی۔ پہلی بات تو یہ کہ علمیت کا یہ مظاہر ان کے ناولوں میں ضرور پایا جاتا ہے۔ ان کے افسانوں میں فلسفہ اور علم کی گنجائش کم ہے افسانے کا آرٹ خود اس کا تحمل نہیں ہوتا کہ اس میں گہرے اور بڑے فلسفیانہ خیالات کی بال کی کھال کھا جا سکے۔ قرۃ العین کے طویل افسانوں میں جہاں علمیت درآگئی ہے وہاں انھوں نے افسانے کے مختصر پانے کا خیال بھی رکھا ہے جیسا کہ کیٹس لینڈ نامی افسانے میں ”یہ شکل عاف“ بھر کر سامنے آتی ہے ”جلادین“

میں بھی ان کے بیانات افسانے کے آرٹ سے باہر کی چیز نہیں معلوم ہوتے۔
 قرۃ العین کا سب سے پسندیدہ موضوع ”مشرکہ تہذیب“ کا تصور ہے۔
 ایک تصور ہی نہیں بلکہ تحقیقت ہے۔ اس حقیقت کی تاریخ بڑی پرانی ہے۔
 قرۃ العین نے اپنے ناولوں میں اس موضوع کو بار بار برتا ہے۔ آگ کا دریا، کے
 آخری ابواب میں اسی تہذیب کے اترنے کا نوٹ ہے۔ ”شیشے کے گھر“ میں ان
 افسانوں کی تعداد زیادہ ہے جو ۱۹۵۰ء سے قبل لکھے گئے۔ ۵۰ء کے بعد کے
 افسانوں میں فرقہ واریت کا ذکر شدید طور پر بھرتا ہے۔ قرۃ العین نے جاگیر
 داری اور راجہ داری کے زمانوں کی قدریں دیکھی ہیں ہندو مسلم اتحاد کا منظر
 دیکھا ہے۔ لکھنؤ کی جنت نامہ زمین پر یکائیت اور محبت کے خوابوں کی تعبیریں
 دیکھی تھیں۔ ۱۹۴۷ء میں آزادی کی لہری ہندوستان کی تاریخ ہی نہیں جغرافیہ
 بھی بدل گیا۔ سرحدیں بدل گئیں۔ لوگوں کے رویے بدل گئے، محبتوں نے نفرتوں
 کا روپ دھار لیا۔ باغ و بہار مجلس آن کی آن میں اجڑ گئیں۔ مشرکہ تہذیب
 جس کی آبپاری میں صدیاں لگی تھیں سیاست بازوں نے اسے یک لخت میں
 تھپس نہیں کر دیا۔ قرۃ العین کے لیے یہ صدمہ عظیم تھا۔ یہ نقصان ناقابل
 تلافی تھا۔ شیشے کے گھر کے بعض افسانوں میں یہ المیہ واضح الفاظ میں اجاگر ہوا
 ہے۔ ماضی کی بہترین قدروں کی شکست ان کے لیے ناقابل برداشت بن جاتی
 ہیں۔ ایسے مقامات پر ان کا قلم جذباتی ہو جاتا ہے۔ وہ بے قابو ہو کر اپنے جذباتوں
 کا مسلسل اظہار کرتی جاتی ہیں چونکہ انھیں اظہار و بیان پر قدرت ہے اس لیے
 تخلیق کا وہ فور بھی ایسے جذباتی مقامات پر دیکھنے کے قابل ہوتا ہے :
 ”دشت شہر میں منہا خنور۔ نہ ہو کا دور اور زمیں
 داندور کی اونچی حویلیاں تھیں۔ یہ لوگ سرکا دی خراور
 میں ہر اور دو تیس جہاز دے، اسکو کٹھنوار سے،
 مچر دے، متاع کے اور دنگر کڑوا سے، جسے جس اور
 سر عیقل بھی، یہی کہ دیر سیریشی معقور ہو رہے ہوں
 مسند دور کا معاشرہ، لکڑ ایک تھا۔ دھو تیلو تہنور ریلے

کھیلے، محترم تبار کے میناں کی رشتہ
مشرکہ تہذیب کا ایک اور منظر:

ہندو مسلمانوں میں سبباجی نسخہ پیر کوڑا و ضلع مورڈ
منہ تھا۔ خصوصاً دنیہ بانوں اور قصبہ حاتم میں غور تیر
زیادہ تر ساریاں اور ڈھیلے پانچاڑھے میسٹریں۔ اور ہندو کے
منہ میں سے پراسے حاملوں میں سگیاتہ انداز میں بھی
دہشتیر۔ ہندوؤں کے ذرا سے اجارہ کھیا جاتا۔

”جلاوطن“ میں بقول قرۃ العین آفتاب رائے کا نام ہی مسلم تمدن کی لغت
کا منہ ہے۔ ایک طرف ڈاکٹر آفتاب رائے بیکہتی تحریکیت متاثر ہیں تو دوسری
طرف گرو نانک کو وہ پس ماندہ ذاتوں والے ہندوؤں کے نجات دہندہ ٹھہراتے
ہیں۔ وہ گرو نانک کی نئی مذہبی تحریک کو ایک ترقی پسند تحریک مانتے ہیں۔ کیونکہ
گرو نانک نے کبیر کی طرح وحدانیت کے تصور کو عام کرنے کا بیڑا اٹھایا تھا ان کی نظر
میں ساری مخلوق خدا کی پیراں ہوئی ہے۔ ان میں کوئی اونچا کوئی نیچا نہیں ہے
سب برابر ہیں گویا برہمنیت کی درجہ بندی کے خلاف یہ جدید تر آواز تھی۔ قرۃ العین
کبھی تاریخی بصیرت رکھتی ہیں۔ انھوں نے ہندو مسلم اتحاد کی صدیوں پر پھیلی ہوئی تاریخ
کا بار بار ذکر کیا۔ وہ یہ تسلیم کرتی ہیں کہ ہندو مسلم مشترکہ کلچر میں رہنے کے نتیجے میں
سب سے پہلی سازش انگریز سامراج نے کی تھی۔ اور وہ اس میں کامیاب ہوا۔ انگریز
سامراج نے شکھوں اور مسلمانوں کے مابین نفرت کی دیوار کھڑی کی۔ وہابی تحریک جو
غیر ملکی حکومت کے خلاف ایک مضبوط تحاذینہ کی اہمیت رکھتی تھی۔ انگریزوں نے
اپنی حکمت عملی سے اسے کٹر مذہبیت سے اوپر نہیں اٹھنے دیا۔ آریاسما جیوں کے تعصب
کو انگریزوں ہی نے ہوا دی۔ ڈاکٹر آفتاب رائے کا کردار ایک ایسے شخص کا کردار
ہے جو انگریزوں کی ہمہ گیر سازشوں سے بخوبی واقف ہے۔ قرۃ العین نے اس کردار میں
وسیع النظری اور وسیع القیاسی دکھائی ہے۔ المیہ یہ ہے کہ روایت سے لوٹنے کے بعد آفتاب
رائے کو کلچرل رشپ بھی ملتی ہے تو کہاں نیار میں جہاں بقول قرۃ العین :-
”دورِ رشتہ ہندوؤں کا سدا سے کوڑا کھائے“

بجائے افریقہ کی بجائے کسی اور ملک کی تصویر کے آگے آتی تھی
خاتی

آفتاب رائے کے نزدیک ہندوستان کے قومی ڈھانچے کے لیے اس قسم کے
ہندو ازم اور اس قسم کی شدید فرقہ پرستی بہت بڑا خطرہ ہے۔ آفتاب رائے اپنے
اس لبرل رویے کے باعث فرقہ پرست ہندوؤں میں بدنام ہو جاتے ہیں۔ آفتاب
رائے کا تصور اہم ناک موڑ پر لوٹ کر بکھرتا ہے (کھیم واتی "جلاوطن" کا ایک کردار)
کٹر ہندو پرست ہو جاتی ہے اور اس کی سہیلی کشوری جو ایک نیشنلسٹ مسلمان
کی لڑکی تھی اور جسے ہندو مسلم اتحاد عزیمت تھا، کٹر مسلم بنی ہو جاتی ہے۔
کشوری ایک جگہ کہتی ہے :

"کیا تم نے کبھی سوچا ہے — اس دنے اپنے ساتھیوں
کو مٹا دیا کیا کتا ہم جو چھ سو سال تک ایک دیوار کے سارے
میں رہے ایک مٹی سے ہمارے اور اس کی (کھیم واتی کی)
تخلیق ہوئی تھی۔ اس دنے اور ہمارے کھفرت اور کو اپنی
مشترک کھینچ کر نہار تھا۔ اور ایک قبیلہ کا احساس برتری۔
چار سال بعد ختم اس وقت کھیم دنے مجھے دیکھا تو بکھڑے
لیے ذرا جھنجھکی۔ چہرہ ہیرو کشوری کہتی تھی "خود آگے چلی گئی۔"

قرۃ العین نے کہاں ہندو مسلم یکائیت کو بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔
وہیں انہوں نے بدلتی ہوئی تاریخ کے اوراق بھی سونے ہیں۔ قومی یکجہتی
قائم ہوئی اور اس پیر کو پھیلنے پھیلنے میں کتنی صدیاں درکار ہوئیں کہ سرسید
الماقتول نے اس میں گھن گھایا۔ آہستہ آہستہ یہ شیرازہ کیسے بکھر گیا۔ دونوں فریق
انگریزی سامراج کی سازش کا شکار ہوئے۔ دونوں میں شکوک اور شبہات
پیدا کیے گئے۔ ایک دوسرے کے خلاف افواہیں پھیلانی لگیں۔ ایک دوسرے سے
الگ کرنے کے لیے امداد دی گئی۔ تاریخ کو مسخ کیا گیا۔ ایک نے دوسرے کے
خلاف محاذ بنایا۔ اتحاد ٹوٹ گیا، فرقہ وارانہ پارٹیوں نے جنم لیا۔ پاکستان کا نعرہ
بلند ہوا۔ اور وطن کی تقسیم عمل میں آئی۔ آزادی اپنے ساتھ نفرت کا ایک بیج لے کر

وارد ہوئی۔ فیض احمد فیض نے آزادی کی اس صبح کو داغدار بنایا۔ قرۃ العین نے ایک افسانہ کا عنوان فیض کے مصرعے: ”یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیرہ سحر“ سے اٹھایا۔ انھوں نے ”یہ داغ داغ اجالا“ تقسیم وطن کے بعد لکھا۔ اس افسانے میں پاکستان کے نئے معاشرے پر گہرا طنز کیا گیا کہ کس طرح ہندوستان میں کانوں کی تعلیم پانے والی مسلمان لڑکیوں کو پاکستان کے مذہبی ماحول میں مشکلات پیش آتی ہیں۔ ان لڑکیوں نے فنون لطیفہ کی تعلیم پائی تھی۔ موسیقی کا علم حاصل کیا تھا۔ انھوں نے اعلیٰ تعلیم اعلیٰ سروسز حاصل کرنے کے لیے حاصل کی تھی لیکن پاکستان میں مسلمان تعلیم یافتہ لڑکیوں کے لیے چند ملازمتوں کے علاوہ باقی سب دروازے بند تھے۔ کوئی جرنلسٹ بن گئی، کوئی مضمون نگار، کسی نے زمانہ امدادی فوج میں سروس کر لی۔ پاکستان میں فنون لطیفہ کے پھولنے پھلنے کے مواقع کم تھے۔ اشتراکیت سے عام طور پر بیزاری تھی۔ بقول قرۃ العین حیدر:

”اشتراکیت کی دھن اور اس کا ماحول افسوس کنہ

وطن مرحوم کی یونیورسٹیوں میں رہ گیا۔ یہاں ملت اقبال

اور ذوق جہاد زیادہ طاری تھا“

قرۃ العین حیدر نے اس کلیم از م GLAMORISM کی طرف بھی اشارے کیے ہیں جو پاکستان منتقل ہونے والی نئی پود کی لڑکیوں میں برہمتی جا رہی تھی۔ وجہ یہ تھی کہ یہ لڑکیاں ہندوستان میں کانوں کی تعلیم کر کے آئی تھیں۔ انھوں نے ذہنی آزادی کا سبق سیکھا تھا۔ نئے تقاضوں کو سمجھتی تھیں۔ اپنے حقوق سے واقف تھیں پاکستان میں انھیں ایک نئی سرزمین ملتی ہے۔ وہ اپنی پرانی قدریں ہندوستان چھوڑ کر آتی ہیں۔ ان کے چاروں طرف نئے لوگ ہوتے ہیں۔ اس لیے ان کے اندر اپنے جاننے والوں کا خوف بھی نہیں تھا۔ انھوں نے ہم کے فوراً بعد نئے نئے فیشن اپنانے میں انتہا کر دی۔ قرۃ العین کے الفاظ میں ان کی صورت حال ملاحظہ فرمائیے:

”دست فی صند ان میں سے سوسائٹی کے مخلوق کھنور

میں بھی جاتی ہیں۔ چہ ایک دنے رقص میں سیکھتا سندو عکس

دیا۔ — اکثریت ان لڑکیوں کی تھی جو انقلاب سے پہلے

یہ دُعا کرتے تھے لیکن اب حد نبیؐ قومی کی سیدنت دے
محسوس ہو کر ہندوؤں کے ساتھ مفید اور عمل میں دوستی
نہ دشمنی کام کرنے کے سلسلے میں مخلوط کا محور کے لیے
دوم میٹر نتیجہ کر رہی تھی گا دے لگاتی تھیں۔

گویا پاکستان میں نئی نسل کی لڑکیاں اپنے اپنے رنگین خوابوں سے نکلنا نہیں
چاہتی تھیں۔ وہ دن رات بفریح میں گزارتیں یا دوست احباب کے درمیان بیٹھ
کر عالمی مسائل پر یا آزادی نسواں اور تعلیم نسواں جیسے موضوعات پر بحث کیا کرتیں
یا پھر بقول قرۃ العین : —

”میں نے دیکھا ہے، بیابانِ باده شرفِ قتلِ عمراد کے پہلو اور
کڑی ٹوٹنے سے متعلق تبادلاتِ جہاں صبرِ گزرا دتی تھیں حید ایک کے
سہ ہندوؤں سے بچنے کے ارادے سے روزِ بسیر سنوٹ بھی تیار
کرانے لگتی ہے۔“

ہندوستان میں جو مسلمان رہ گئے تھے ان کی حالت زار بڑی عجیب تھی قرۃ العین
نے اس المیے پر بھی بڑی ہر بات مندی کے ساتھ روشنی ڈالی ہے خصوصاً ”جلاوطن“
میں اس مسئلے کو اٹھایا گیا ہے۔ یہ سنہ آگ کا دریا میں اپنے تمام پہلو اور تفصیلات
کے ساتھ بیان کیا گیا ہے لیکن جلاوطن میں اسے چند پہلوؤں ہی تک محدود رکھا
گیا ہے۔

قرۃ العین نے ہندوؤں اور مسلمانوں کے نفاق کی وجہ بھی بیان کی ہیں کہ
کس طرح ۱۹۳۷ء کے بعد مسلم لیگ نے پاکستان کا نعرہ بلند کیا اور بال گنگا دھرمک
کی رہنمائی میں ہندوؤں میں سختی پیدا ہوئی۔ ہما سبھا کا جنم کیسے ہوا۔ ہندوؤں اور
مسلمانوں کے مابین اقتصادی اور تہذیبی کشمکش کیسے روز افزون ہوتی چلی گئی
ایک رُخ تو یہ ہے جو آزادی سے قبل کے زمانے سے تعلق ہے۔ دوسرا وہ رُخ
کبھی کم عبرت ناک نہیں ہے۔ جس کا تعلق آزادی کے بعد سے ہے۔ قرۃ العین نے
ہندوستان کے مسلمانوں کے تہذیبی اقتصادی اور جذباتی مسئلوں کو پیش کیا ہے
ان کی نظر میں آزادی کے بعد ہندوستان کے مسلمانوں کو بہت سخت آزمائشی

دور سے گزرنا پڑا۔ مثلاً کشوری کے خاندان کے نصف افراد پاکستان چلے گئے تھے۔ اس کے باوجود لہجہ کا اثر پڑا تھا اور وہ جو میٹروپولیٹن میں گوشہ نشین ہو کر رہ گئے تھے۔

دن گھر وہ (کیتوری رکے ماما) جو سندھ میں آدھے گھر کی نیٹنگ میں بند گھڑی بڑے لیسے مادہ علی کا ورڈ کیا کرتے (اور لیسے) تھے سندھ سے ان کو تنگ کرتی۔ آپ کے بیٹے کا پاکستان سے آئے آپ کے پاس کلب خط آیا تھا۔ سندھ کے کراچی میں کتنی زمین خاندان ادا خریدی تھی۔ آپ خود کتب خانہ دھڑے ہیں۔“

قرۃ العین نے کشوری لے بابا کا المیہ ایک انسانی مسئلے کے طور پر پیش کیا ہے ایک طرف بابا کا اکیلا پن، ضعیفی کا وقت اور دوسری طرف ان کے اکلوتے بیٹے اصغر عباس کا پاکستان کی فوج میں میجر بن جانا، اب بابا بیٹے میں خط و کتابت بھی ممکن نہ تھی۔ اصغر عباس کا ہندوستان آنا بھی ناممکن تھا۔ صرف کشوری ہی اپنے بابا کی ضعیفی کی لاکھٹی بنی ہوئی تھی۔ ہندوستان میں پلنے پڑھنے والی مسلمان لڑکیوں کا ایک مسئلہ شادی کا بھی تھا۔ ان کے جوڑے خاندان اور تعلیم یافتہ لڑکے پاکستان چلے گئے تھے کشوری کو اس بات کا شدید احساس تھا لیکن اس کے بابا کی قوم پرستی بابا کے ہندوستان سے بھگنے کی راہ میں رہا وٹ تھی۔ المیہ یہ ہے کہ آزادی کے بعد ہندوستان میں اپنے قوم پرستوں کو بھی شک کی نظر سے دیکھا گیا انھیں پاکستانی کہا گیا، ان پر طعنہ کئے گئے۔ یہ حالت صرف کشوری کے بابا ہی کی نہیں تھی پورے ہندوستان کے مسلمانوں کو اس اذیت سے گزرنا پڑ رہا تھا۔ معاشی صورت حال بھی بڑی ابتر تھی۔ مسلمانوں کی جاگیریں اور جائیدادیں کسٹوڈین نے لے لی تھیں زمین داری کا خاتمہ ہو گیا تھا اور:۔

”جو عسکری ذہنت زمین تھی ان نیرھیدو کا سنت کا در

قابض ہو گئے تھے اور دیوانی کی عدالت میں ڈپٹی صاحب

کی قریب کی شہزادی کا سوال ہی پیدا نہ ہوتا تھا۔“

اس کے علاوہ جو لوگ ملازمت پیشہ تھے انھیں بھی پریشان کیا جاتا تھا۔

یوں تو مسلمانوں پر سرکاری نوکریوں کے دروازے ہی بند تھے لیکن وہ لوگ جنہوں نے بہت بڑا عرصہ سرکاری نوکریوں میں گزارا تھا ان پر بھی شبہ کیا جاتا تھا۔ حتیٰ کہ انہیں اپنی ملازمتوں سے بھی ہاتھ دھونا پڑا۔

”اَزْ گَیْتِ مُسْلِمَانِ گَھَرِ اَدْنِ اَلْیَمِیْنِ رَکھے جتے جوں کو ملازمتوں
سے نیکالا خارھا تھا۔ جتے کو نوکریاں نہیں دی جاتی تھیں وہ
آدھے آدھے گھٹنے اور چاندی کے بڑے پہلے پہلے کر گزرتے
کر دھتے تھے۔“

کشموری کا خاندان بھی اسی کشاکش سے گزرتا ہے، کشوری کو مجبوراً ملازمت
لے لیے وڈر دھوپ کرنی پڑتی ہے مگر اس سے ملازمت کے لیے اسناد کے بجائے
وفاداری کا ثبوت مانگا جاتا ہے نہ پہلے جیسی محلہ داریاں رہیں نہ ڈیوڑھیوں
کی وہ رونق رہی۔ مجلسوں کی وہ چہل پہل بھی نہ رہی۔ امام باڑے سنسان تھے
لوگوں میں خوف و ہراس تھا۔ ان کی مالی جاہلیت و گریوگوں تھی اس تباہ کن صورتحال
نے ایک غیر یقینی صورت حال کو جنم دیا۔ نئی نسل ان غیر یقینی حالات میں ہوش سنبھالا
اس نسل میں کشوری بھی تھی جسے قرۃ العین نے نئی نسل کا نمائندہ بنا کر پیش کیا ہے
انہوں نے اسے خاص طور پر ان مسلمان لڑکیوں کی نمائندہ بنایا جو اعلیٰ تعلیم یافتہ
ہیں، خاندانی ہیں اور بعض مجبوریوں کی بنا پر پاکستان منتقل نہ ہو سکیں یا پاکستان
کے نقطہ نظر سے انہیں کد تھی، کشوری کو پہلے تصور پاکستان سے پرہیز تھی مگر جب
وہ اپنے ہی ہندو دوستوں میں FANATISM نہ ہی انتہا پسندی دیکھتی ہے تو
وہ اپنے خیالات بھی اسے بدلنے پڑتے ہیں۔ اپنی قوم پرستی کو بچ کر وہ تصور پاک
کی حامی ہو جاتی ہے لیکن یا باکی قوم پرستی اور ضعیفی اسے پاکستان جانے سے باز
رکتی ہے۔ وہ ایک جگہ کہتی ہے اور بڑے کرب سے کہتی ہے :

”ہَمَّ اَدْنِیْ بَد قِسْمَتِ مُلْکِ کِی دُہ نوجواں سَل ھیں جو

یورپ کی جنگ اور اسی سیاسی انتشار کے زمانے میں پروان

چڑھی انہی خانہ جنگی کے دور میں اس کی ذہنی تربیت کی

اور اب اس ہولناک سرد لڑائی کے محاذ پر اُسے آدھے آدھے اور

دنیا کے مستقبل کا تعین کر رہے :-

کیشوری کا یہ کرب قابل غور ہے کہ وہ حالات کی تلخیوں سے بنیاد ہو کر قنوطی بن جاتی ہے اس کے بلند حوصلے بہت ہو جاتے ہیں۔ اس میں خاک میں مل جاتی ہیں اور وہ اپنے آپ کو انتہائی بے بس مجبور خیال کرتی ہے۔ ایک جگہ سوچتی ہے :-
”کتیسی رہے لبتی رہے کد سنہ آ رہے آ رہے دما غور دما“

محسوس رہنے خادلے نیر محسوس رہیں :-

قرۃ العین کے تقریباً تمام افسانوں میں بے بسی کی کیفیت موجود ہے کہیں وہ زندگی کی بے معنویت کا ذکر کرتی ہیں کہیں وہ خود کے مسئلہ کو جھڑپتی ہیں کبھی زندگی اتنی بے کیف نظر آتی ہے کہ وہ خود کشی تک کو ترجیح دینے لگتی ہے اور کبھی اتنی دلکش اور دل فریب کہ کلیم سی ان کے لیے سب کچھ ہو جاتا ہے۔ بہترین قسم کے ڈرائنگ و مزن اعلیٰ قسم کے فرانسیسی صوفے، قیمتی آرٹشی ساز و سامان کلاسیکی مصوری کے نمونے جدید ترین کار میں، فیشن ایبل ملبوسات اور COSMETICS کے علاوہ انھیں یاد نہیں رہتا کہ منطقی کیا موقی ہے، انسانی رشتوں کی کیا اہمیت ہے۔
دنیا میں کیا کیا کچھ تغیرات رونما ہو رہے ہیں۔ انسانیت کیوں دم توڑنے پر مجبور ہے۔ سوالات ان کے ذہن سے محو ہو جاتے ہیں۔ اور وہ پیانیوں کی مدد سے آواز میں گم ہو جاتی ہیں۔ ”شیشے کے گھر کے افسانوں میں س قسم کی رومانویت بھی با آواز جاتی ہے۔ جب طوفان گزر چکا اسلوب داستان بنے اس میں جدید فیشن ایبل زندگی تو نہیں ہے لیکن ایسی زندگی ہے جو بے حس کا تعلق ہندوستانی معاشرے سے نہیں ہے بلکہ وہ دنیا قرۃ العین کی تخیلی دنیا ہے ازراہ اور راہیں جیسے کردار ہیں عیسائی خانقاہوں کی فضا ہے ایک روحانی تقدس پورے افسانوں میں کارفرما ہے۔ ازراہ کی نفسیاتی اور ذہنی کشمکش کو البتہ مصنف نے بڑی فن کارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔

افسانہ ”سیرا ہے“ میں کلیم سے پر زندگی پیش کی گئی ہے۔ رومانیت خواہ پرستی اور ماضی کی خوش گوار یادیں اس افسانے میں اداسیاں بھر دیتی ہیں۔ افسانہ ”آسمان بھی بے پرستہ ایجاد“ میں عشق اور عشق کی ناکامیاں قربتیں

اور پھر مغارتیں دکھائی گئی ہیں۔ ان پورنا، حبش جو بالآخر خودکشی کر گیا ہے
 خورشید احمد کرنل بہانگیر اور نابید وغیرہ کی زندگیوں کا محور کلیم اور ہنگامہ ہے
 افسانہ میں نے لاکھوں کے یوں تھے میں زندگی کی تلخ حقیقتوں سے گریز ہے۔
 اعلیٰ متوسط طبقے کی ABNORMAL زندگی کا تصور دوبارہ پیش کیا گیا ہے البتہ
 لندن لیٹر ہی وہ واحد افسانہ ہے جو اس مجموعے میں سب سے مختلف ہے یوں
 تو جلاوطن اس مجموعے کا سب سے عظیم افسانہ ہے اور لافانی۔ لیکن لندن لیٹر
 واقعات کے بہاؤ اور تکنیک کے اعتبار سے انفرادیت رکھتا ہے۔ اس افسانے
 کی ابتداء انتہائی بے تکلفی کے ساتھ گھریلو ماحول سے ہوتی ہے اور یہ گھرانہ لندن
 میں رہائش پذیر ہے۔ لیکن آہستہ آہستہ اس کا دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے۔ اور
 لندن کا جغرافیہ کئی ممالک اور کئی قومی، بین الاقوامی مسائل کا احاطہ کر لیتا
 ہے۔ ان ممالک کا ذکر میں فکر کا پہلو بھی شامل ہے۔ بیان صرف بیان نہیں بلکہ
 تجزیہ بھی ہے تنقید بھی۔ تاریخ صرف تاریخ نہیں ہے بلکہ سیاست بھی ہے اور
 تہذیب بھی، دوسری جنگ عظیم کے دوران کئی عالمی کشمکش سے کرین ڈامی
 سیاسی اقتصادی بھرانہ تک۔ اس افسانہ میں روشنی ڈالی گئی ہے غریبوں
 کی جہالت، معصومیت اور انگریزوں، فرانسیسیوں یا ڈچ لوگوں کی اجارہ
 داری اور عرب قوم کے استحصال ہی کو وہ پیش نہیں کرتیں بلکہ غریبوں کی بے راہ
 روی پر بھی کہ اظہر کرتی ہیں اور پھر وہ ترکی کی جمہوریت کا تذکرہ کرتی ہیں۔
 اور اس بات پر کڑھتی ہیں کہ ہندوستانی مسلمان تحریک خلافت کے
 لیے اپنی جان کی بازی تک لگانے کے لیے تیار ہیں اور ترکوں کو اس کا احساس
 تک نہیں۔ برطانیہ کو غریبوں کے قتل کی فکر ہے اس افسانے میں لبنان و بیرو
 کے مسلمان اور عیسائیوں کی زندگی ہے۔ ان کا تمدن، ان کا معاشرہ ہے۔
 استنبول یریوں اور روشنیوں کا شہر ہے۔ جہاں ایک طرف تکنیکی ترقی
 کا زور ہے۔ دوسری طرف مذہبی انتہا پسندی کا نعرہ بھی بلند کیا جا رہا ہے۔
 البانیہ، کولون، یونان، فرینک فرٹ اور پھر عجیب اور برسلز وغیرہ شہر اسی
 ذیل میں آتے ہیں۔ یہ سب قوت العین کی روحانی پناہ کا ہیں ہیں وہ انگریز

کئی نفسیات بھی بیان کرتی ہیں اور لندن میں رہنے والے ہندوستانیوں اور پاکستانیوں کی زندگی پر بھی طنز آمیز روشنی ڈالتی ہیں۔ دوسری جنگ عظیم کی تباہی مسلمانوں اور یہودیوں کے تعلقات، فلسطینیوں کا مسئلہ، "یاوزاولیٰ مسکین لیں، ابن خلدون، حضرت علی، امام غزالی، اور پھر اقبال کا تذکرہ بھی ملتا ہے۔ اشتراکیت کمیونس، بائرن اور کرسٹوفر مارلو، کے ذکر کے بعد پاکستان کی اس اقتصادی صورت حال کو بھی واضح کیا گیا ہے جس میں سریزو کو دوسری جنگ عظیم کے بعد واسطہ پڑا پیکاسو اور قدیم ہندو فلسفہ کو زیر بحث لایا گیا ہے اور بالآخر لندن کی ایک رات ایک تاریک رات پر افسانہ اپنے اختتام کو پہنچتا ہے۔

دراصل لندن لیٹر گویا ایک رپورٹاژ کی طرح ہے جس میں ڈاکو، مٹی، مکینیک کو اپنایا گیا ہے۔ ایک کے بعد ایک منظر آنکھوں کے سامنے آ جاتا ہے۔ ایک کے بعد ایک تہذیب نگاہوں کے سامنے اپنے ورقِ الٹی ہے۔ حال ماضی بن جاتا ہے۔ قرۃ العین نے اس افسانے میں صرف بیانیے کا کام لیا ہے پورا افسانہ بیانیے کی بنیاد پر کھڑا ہے۔ افسانے کے لیے جس واحد تاثر کو ضرویٰ کہا گیا ہے اس کے بغیر بھی یہ تحریر ایک افسانوی سلسلہ قائم کر دیتی ہے۔ شروع سے آخر تک قاری کی دلچسپی قائم رہتی ہے اور وہ ایک کے بعد ایک ملک اور قوم کی تہذیبی اقتصادی اور معاشرتی زندگی کے بارے میں پڑھنا ہی نہیں چاہتا بلکہ اسے دیکھنا ہی چاہتا ہے۔ قرۃ العین کی زبان کا یہ کرشمہ ہے۔

پستِ حجر کی آواز قرۃ العین تیار کا میسر افسانوی مجموعہ
 ہے۔ اس مجموعے میں کل آٹھ افسانے شامل ہیں۔ سب سے طویل ترین افسانہ "ہاؤسنگ سوسائٹی" ہے جو ۱۰۹ صفحات پر مشتمل ہے۔ اور اسے افسانے کے بجائے مختصر ناول یا ناولٹ کہنا زیادہ بہتر ہوگا۔ یہ ناولٹ کی شکل میں پاکستان میں شائع بھی ہوا ہے۔ اس کے بعد جلد وٹمن نام کا مشہور طویل افسانہ جسے قرۃ العین نے "شیئس کے گھر" میں بھی شریک رکھا تھا اس مجموعے کا سب سے

مختصر افسانہ ایک مکمل ہے۔ اس افسانے میں کلاسیکی تکنیک استعمال کیا گیا ہے۔ اس مجموعے میں افسانہ 'والن والا' کی تکنیک بھی قرۃ العین کے دیگر افسانوں سے مختلف ہے۔ یہ پت جعفر کی آواز کا یہ سب سے پہلا افسانہ ہے۔ اردو افسانے کی تاریخ میں اس قسم کا سب سے پہلا تجربہ احمد علی نے کیا تھا۔ ان کا افسانہ 'ہماری کلاں' دہلی کی ایک کلاں ہی کا منظر نہیں سمجھنا بلکہ اس کلاں کے بے شمار زندگیوں کے راز افشا کر دیتا ہے۔ احمد علی نے سووی کیمرے کی تکنیک استعمال کی ہے۔ وہ اپنے مقصد میں کامیاب دکھائی دیتے ہیں۔ قرۃ العین کے دوسرے مجموعے کے افسانے 'لندن لیٹر' میں بھی بے شمار شہروں، ملکوں کی تہذیبی، اقتصادی اور سیاسی تاریخ سمٹ آئی تھی۔ بلکہ اس افسانے میں صحافت کا رنگ بھی گہرا ہو گیا تھا و دوسرے ہنگامی موضوعات جن کا تعلق دوسری جنگ عظیم کے بعد کے دور کے تھا، اس افسانے میں شامل ہیں۔ قرۃ العین نے 'والن والا' میں ایک مخصوص مقام کے چند انسانوں کی زندگی پیش کی ہے۔ گویا ایک ہی افسانے میں کئی افسانے سو دیے ہیں۔ قرۃ العین نے اس افسانے میں دیگر کئی مختصر کہانیوں اور واقعوں کو ایک جگہ مختصر بیان کر دیا ہے۔ بعد ازاں ان واقعات کو قدے تفصیل کے ساتھ پیش کیا ہے :

"وہ موسم سرد ماکو ناگور" واقعات سے بڑھ کر گہرا تھا۔ سب سے پہلے رستم کی ٹانگ زخمی ہوئی، پھر موت کے کمپوں میں موت مرنا شیکل چلانے والی میں زہرہ ڈوبی، نے آکر بڑا بڑا گراؤ مدد بڑا دینے بھندڑے گاڑے، 'اُنہ بیکٹ قتالہ غائم حسیہ' لندن کو بلائی۔ ڈاکٹر مسز زیدہ کو ذات کے درجے گدھے کی خصامت کا کتا سطر آیا۔ مسٹر زیدہ ڈاکٹر، مسز ڈاکٹر خاں ہمدانی دیکھ کر دسے عائب ہو گئے۔ یکنے نے خود کشی کر لی۔ وہ حق ہوا کئی نھاہ گودیا جڑیا تہ گئی۔"

گویا اس افسانے میں پانچ کہانیاں پانچ کرداروں کے ارد گرد گھومتی

ہیں۔ زہرہ ڈربی، ڈائنا بیکٹ میں زبیدہ صدیقی، پیٹر رابرٹ اور فقیرا۔ ان
 پانچ کرداروں کے علاوہ دو اہم مشترکہ کردار اور میں جو تقریباً تمام کہانیوں میں
 ساتھ ساتھ چلتے ہیں۔ ایک خود قرۃ العین جو واحد متکلم کے طور پر افسانہ بیان
 کرتی جاتی ہیں۔ وہ 'ڈائن والا' کی خیر رساں انجینیئر ہیں۔ انھیں ڈائن والا
 کے اندر باہر سب کا علم ہے۔ دوسرا کردار سامن کا جو ہماری ہمدردی کا مستحق
 ہے۔ ایک لھانا سے ریشم اور نیگیس بھی انسانوں جیسے کردار بنا کر پیش کیے گئے ہیں
 ریشم (بلی) اور نیگیس (کٹا) دونوں کی سوچ کو قرۃ العین نے انسانوں کی سوچ
 کی طرح پیش کیا ہے۔ پورے افسانے میں 'ڈائن والا' (جو ایک جگہ کا نام ہے)
 خود ایک کردار سا بن گیا ہے۔ اور یہ سارے کرداروں کو جوڑنے والی کڑی معلوم
 ہوتا ہے۔ اس افسانہ میں کئی واقعات بے حد حیرانی میں ڈال دیتے ہیں قرۃ العین
 نے بڑی حقیقت پسندی کے ساتھ ان کی کردار سازی کی ہے۔ ان کے سچ میں بھی
 بڑا انوکھا پن ہے۔ اسی لیے وہ حیرت میں ڈال دیتے ہیں۔ زبیدہ صدیقی کا
 کردار خود ایک پیچیدہ کردار ہے۔ قرۃ العین نے اس کا نفسیاتی پہلو ہمارے
 سامنے پیش کیا ہے۔ وہ سامنس سے پی اتار ڈی ہے۔ غیر مسلم اسے سخت نا پسند
 ہیں۔ اس کی شادی محمود صاحب کے طے ہو جاتی ہے لیکن آگے چل کر محمود صاحب
 زبیدہ کی بھتیجی سے شادی کر لیتے ہیں۔ اس کا ردِ عمل یہ ہوتا ہے کہ زبیدہ صدیقی
 ایک ہندو پرو فیسر ڈاکٹر آپیل دت سے بول میرج کر لیتی ہے۔
 میں ڈربی جو سرکس میں موت کے کنوئیں میں موٹر سائیکل پر بیٹھ کر اوپر
 نیچے اور نیچے سے اوپر جھرکاتی ہے اور حادثے کا شکار ہو جاتی ہے۔ اسپتال میں
 اسے داخل کرایا جاتا ہے، ایک دن اسپتال سے غائب ہو جاتی ہے۔
 ڈائنا جارج بیکٹ کی لڑائی ایک سینما گھر میں بکٹ بیچنے کے کام پر مامور
 تھی۔ اپنی غریبی سے تنگ آکر ایک دن سرکس میں میں ڈربی کا موت کے کنوئیں
 میں موٹر سائیکل گھمانے کا خطرناک کام کرنے لگتی ہے۔ وہ بھی زہرہ ڈربی کی
 طرح حادثہ کا شکار ہو جاتی ہے۔ اور اس کی دونوں ٹانگیں کاٹ دی جاتی
 ہیں۔ قرۃ العین نے بڑے الماسک انداز میں اس قصے کو بیان کیا ہے۔

پیر رابرٹ جو کبھی داسر خان تھے اور مسلمان سے عیسائی ہوئے تھے وہ ایک دن مصنفہ کے یہاں ایک لیڈی ڈاکٹر کو بٹھراتے ہیں اور یہ بتاتے ہیں کہ ان کی بہن ہیں وہ محترمہ آزادی نسواں کی قائل تھیں اور اپنی مرضی سے شادی کرنے کے حق میں تھیں۔ تیسرے دن داسر خان انھیں اپنے ہمراہ لے جاتے ہیں اور پھر بقول مصنفہ مسٹر رابرٹ داسر خاں اس کے بعد کبھی نہ آئے، یہ کہہ کر مصنفہ ایک اور بڑا معنی خیز جملہ ادا کرتی ہیں۔

”دنیا میں بڑے عجیب و غریب واقعات ہوا کرتے ہیں۔“ سائمن اور جل دھرا کی موت کو بھی قرۃ العین نے بڑے اندوہ ناک اور متاثر کرنے والے انداز میں پیش کیا ہے لیکن سب سے زیادہ الم انگیز واقعہ نیگیس کا انجام ہے۔ جو ایک روز سب کو خوش کرنے کے لیے اچھل کود کر رہا تھا اور اس طرح کھیلتے کھیلتے اچانک ایک بجلی کے تار کو وہ منہ میں لے لیتا ہے۔ اس تار میں کرنٹ تھا۔ کرنٹ لگتے ہی وہ زمین پر گر پڑتا ہے اور مر جاتا ہے۔

قرۃ العین نے نیگیس اور ریشم کو انسانی کرداروں کی طرح پیش کیا ہے۔ اس قسم کا یہ ان کا پہلا تجربہ تھا جو بے حد کامیاب رہا۔ سائمن صاحب کی موت سردی میں آکر کر رہو جاتی ہے۔ سائمن صاحب دبیلے پتلے مفلس بزرگ ہیں جو سرود سکھایا کرتے تھے۔ ان کی واحد رفیق ریشم (بلی) ہے جو سائمن صاحب کی موت کے بعد انسان کی طرح تنہا رہ جاتی ہے۔ قرۃ العین نے انسانوں کی طرح سوچتے ہوئے دکھایا ہے اور اس کی تنہائی کو اسی طرح اکھارا ہے۔ ’ڈائن والا‘ میں نچلے متوسط طبقے سے تعلق رکھنے والے کرداروں میں سائمن صاحب، جارج بکلیٹ اور ان کی لڑکی ڈائنا اور زہرہ ڈربی اہم ہیں میں ماندہ مفلس طبقے میں جل دھرا، فقیر اور داسر خاں شامل ہیں۔ اعلیٰ متوسط طبقے میں ڈاکٹر زبیدہ صدیقی مصنفہ کا خاندان ہوتا ہے۔ قرۃ العین نے اعلیٰ طبقے کی ویم پستی اور نفسیاتی الجھنوں کو بڑی خوبصورتی سے دکھایا ہے۔ نچلے طبقے کے اقتصادی مسائل اور ان مسئلوں کو سلجھانے کی جدوجہد اور ٹرپ کبھی بڑے دل آویز انداز میں اُجاگر کی ہے۔ نادار اور مفلس طبقے سے تعلق

رکھنے والے کی زندگی اور اعلیٰ طبقے کی زندگی کے جذباتی اور نفسیاتی مسئلوں کے فرق کو بھی انھوں نے بڑی فنکارانہ مہارت کے ساتھ پیش کیا ہے۔ بقول ڈاکٹر احراز نقوی :

”ڈالٹن، ڈالو“ ایک طبقاتی تمدنیت کا آئینہ ہے

جو طرزِ احساس کی کیف و مستی اور فکر و نظر کی قوس

فزع میں مستحور ہو کر لکھا گیا ہے۔“

’یاد کی ایک دھنک حلب‘ میں قرۃ العین نے ذاتی سرگزشت کا انداز پیدا کر کے گزرے ہوئے دنوں کی یادوں کو بڑے موثر انداز میں بیان کیا ہے گو کہ اس افسانے میں مرکزی کردار گر لسی کا ہے لیکن مصنفہ ہر مقام پر ایک فعال کردار کے طور پر دکھائی دیتی ہیں۔ یہ افسانہ تقسیم ملک سے قبل کے ماحول میں شروع ہوتا ہے اور تقسیم کے بعد کے بدلے ہوئے ماحول پر ختم ہو جاتا ہے۔ تقسیم کے نتیجے میں پیدا ہونے والے تہذیبی المیے پیش کرنے کے لیے قرۃ العین نے سجاد حیدر یلدرم کے ایک نہایت قریبی دوست ناصر تچا کی زندگی اور ان کے گھر ملیو ماحول کو پس منظر کے طور پر اختیار کیا ہے۔ افسانے کے شروع ہی میں ان کا تعارف ان لفظوں میں ملتا ہے :

”ناصر حجازیاً مروج کلکتہ کے ایک فاضلی پرست

قد امت پسند اور وضع خاندان کے ایک فرد تھے۔ اور

بے حد شگفتہ طبیعت اور بڑھے لکھے انسان تھے، اردو

فارسی اور انگریزی ادبیات کا اعلیٰ ذوق رکھتے تھے۔

اور فاسٹ سر سیکر کے محکمے میں ملازمت کرتے تھے۔“

ان اوصاف میں ہمیں تقسیم ہند سے قبل کے اس تمدن کی صورت نظر آتی ہے جو ہندوستان میں انگریزوں کے بعد پیدا ہوتی ہے۔ اس تمدن میں مقامی اور علاقائی عناصر تو شامل تھے ہی لیکن یہ اپنی بار بار اٹھا کہ مشرق اور مغرب کے کسی تہذیبی عناصر آپس میں یک جان ہو رہے تھے قرۃ العین اور ناصر تچا کے گھرانوں میں اس اشتراک کی تصویر آسانی سے دیکھی جاسکتی ہے۔ اس تصویر میں مغربیت کا اثر زیادہ گہرا ہے۔

ناصر چچا کی ذاتی زندگی کے واقعات کو قرۃ العین نے کچھ اس طرح اپنے افسانے میں سمویا ہے کہ ان کے پس منظر کے سیاسی اور تاریخی واقعات بھی واضح ہوتے چلے جاتے ہیں۔ یہی نہیں بلکہ اخلاقی قدروں کی بدلتی ہوئی تصویر بھی ہمارے سامنے روشن دکھائی دینے لگتی ہے۔ تقسیم سے قبل کے مسلم اعلیٰ متوسط گھرانوں کی بود و باش میں سکھ کا دخل زیادہ ہے۔ ان کی طرز کی ایک خاص وضع ہے۔ ان کی گفتگو میں نرمی، خلوص اور نزاکت ہے۔ نشست و برخاست کے طریقوں میں سلیقہ اور تہذیب ہے۔ ناصر چچا کی بیوی کا انتقال ہو چکا ہے۔ ان کے اکلوتے بیٹے اصغر کی تربیت گریسی نام کی ایک گوانی (گوا کی رہنے والی) کے سپرد ہے۔ گریسی بھی اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ اس میں اعلیٰ انسانی قدروں کو بڑی خوبصورتی کے ساتھ جمع کر دیا گیا ہے۔ گریسی اپنی جوانی میں بیوہ ہو گئی تھی سوائے ایک خالہ زاد بہن کے اس دنیا میں اس کا کوئی نہیں ہے۔ یا پھر ناصر چچا کا یہ چھوٹا سا گھر آتا ہے جن میں ایک ملازمہ کی حیثیت سے کام کرتی ہے وہ ایک ایماندار محنتی اور وفادار عورت ہے وہ اپنے شوہر کی موت کے بعد ایک باعزت زندگی گزارنا چاہتی ہے۔ ناصر چچا کی بیوی سعیدہ جو اس وقت بقید حیات تھیں اسے سہانا دیتی ہیں اور اسے اپنی چھوٹی بہن کی طرح محبت کرتی ہیں جب ان کا آخری وقت آتا ہے تو وہ اپنے اکلوتے بیٹے علی اصغر کا ہاتھ گریسی کے ہاتھ میں دیتے ہوئے کہتی ہیں :

”اگر مسمم اسے چھوڑ کر چلی گئیں اور کہیں اور

نوکری کر لی تو قیامت کے روز مسمم اسے پوچھو گی۔“

گریسی ان لفظوں کی قدر و قیمت نہیں بھلاتی، رات دن علی اصغر کی اور ناصر چچا کی خدمت میں لگی رہتی ہے۔ قرۃ العین جب ناصر چچا کے یہاں کچھ روز کے لیے مہمان ہو کر آتی ہیں تو وہ گریسی کی وفاداری، محنت اور ذمہ داری کے لیے پناہ احساس سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہیں۔ گریسی علی اصغر سے پہلے لاڈ پیار کرتی ہے۔ جوں جوں افسانہ آگے بڑھتا ہے گریسی کے کردار کے دوسرے پہلو بھی ہمارے سامنے آتے چلے جاتے ہیں۔ وہ ایک مذہب پرست عیسائی عورت ہے

اس نے اپنی عقیدت کو دو حصوں میں تقسیم کر رکھا ہے۔ ایک طرف ناصر چچا اور علی اصغر کی خدمت اور تربیت ہے جسے اس نے اپنے اوپر فرض سمجھ لیا ہے اور دوسری طرف قرآن مجید ہے۔ جنہیں وہ چلتے پھرتے پورا کر لیتی ہے۔ مذہبی عقیدے اور دنیاوی فریضے کے درمیان اس نے نہایت خوبصورت توازن قائم کر لیا ہے۔ وہ ناصر چچا کے گھر بیوی معاملات کی سلامت رومی کے لیے حضرت مریم کے مجسمے کے سامنے موم بنی جلا کر منت مانتی ہے۔ جس سے اندازہ کر سکتے ہیں کہ اس نے دنیاوی کاموں کو خوش اسلوبی سے انجام دینے کے لیے مذہبی عقیدت کو مشعل راہ بنا رکھا ہے چونکہ ناصر چچا فائبریکٹ میں ملازم تھے اس لیے وہ اکثر ان کی زندگی کی بھیک بی بی مریم سے مانگتی تھی۔

اس افسانے میں حرکت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب ناصر چچا کے ایک دوست کی بیوی ان کو دوسری شادی کے لیے آمادہ کر لیتی ہیں۔ قرۃ العین کے بظاہر یہ تو نہیں بتایا کہ گریسی خود ان سے شادی کرنا چاہتی تھی لیکن گریسی کے عمل سے وہ اس کی اندرونی کرب کا احساس دلا دیتی ہیں۔ گریسی یہ جانتی تھی کہ اگر اس گھر میں علی اصغر کی سوتیلی ماں آگئی تو پھر سعیدہ سے کیا ہوا وعدہ اس کے لیے نبھانا مشکل ہو جائے گا۔ وہ مریم کے مجسمے سے مخاطب ہو کر کہتی ہے :-

”نُصْنِہَا دُرَّی اَکْثَرُ دُرِّی بِدِیْنِہَا یَزِیْرُ کُوْنِی سُوْتِیْلِی مَآءُ
نَہِیْنِ آتِی۔ نَمَّ کُوْنِیْ لَہِ مَہِیْنِ سُوْتِیْلِی مَآءُ کِیَا ہُوْتِی
رَہ۔ — مَدَہ۔“

کبھی وجہ سے ناصر چچا کا رشتہ طے نہیں ہوتا اور ناصر چچا گریسی سے شادی کر لیتے ہیں۔ اس کے بعد قرۃ العین نے افسانے کو ایک نئے ماحول میں پیش کیا ہے ماکہ تقسیم ہو چکا ہے۔ ناصر چچا ریٹائر ہونے کے بعد ترکی وطن کرنے لاہور چلے جاتے ہیں ۱۹۴۸ء کے آخر میں۔ قرۃ العین بھی لاہور پہنچ جاتی ہیں۔ یہاں انھیں اطلاع ملتی ہے کہ اصغر نے جوئر لمیرج کے بعد پڑھنا کھنا چھوڑ دیا۔ علی اصغر کے لب و لہجہ اور گفتگو پر گریسی کی گوانی زبان کی چھاپ تھی۔ قرۃ العین کو پاکستان میں ایک نئی زندگی سے سابقہ پڑتا ہے۔ ماضی مٹ چکا ہے۔ ماضی کا ایک ایک

لغش غائب ہونے کو ہے۔ ماضی کی اس موت کو ناصر حجازی کی گہری خاموشی کے ذریعہ بڑی خوبی سے پیش کرتی ہیں۔ ناصر حجازی کے الفاظ میں ماضی کی موت کا نام کوٹ کوٹ کر بھرا ہوا ہے : —

”ستھاد حیدر ہماذاد دست ہمیں چوٹ دے گیا۔

اس دغا بازی کی ہمیں اس دے اُمید نہیں تھی۔ — مگر وہ

اچھا ہو رہا تھا۔ — القلاب اور شکستہ دلی کا سنا سنا کر دے

دے سچ گیا۔ — حقیقت میں مر دے دے نیچا ہو گا۔“

تقسیم ملک کی وجہ سے بڑے پیمانے پر بے تبادلی آبادی ہو اس نے کم از کم ان لوگوں کو سب سے زیادہ ذہنی نقصان دیا اور جذباتی طور پر متاثر کیا جو تقسیم سے قبل بنی مندر کہ تہذیب کے دارمادہ تھے، ناصر حجازی بھی ان میں سے ایک تھے جو اس نئے اجتماع اور محصورہ جوں میں اپنے آپ کو پوری طرح شامل نہیں کر سکتے تھے۔ — قرۃ العین۔ — ان اور جوں نے نساہ کو بڑے فن کار کی سے اجارہ ہے۔ اگر کوں چیز ان کی حالت اور انبیاء کی حامل تھی تو وہ گریسی تھی جو اب صنف کے لیے گریسی جی نہیں۔ صنف نے آئیں گریسی کو ایک اور محصورے خواب کی طرح نامکمل چھوڑ دیا ہے۔ ناصر حجازی کا انتقال ہو جاتا ہے۔ علی احمد جس پر گریسی نے اپنے بہترین دن صرف کر دیے تھے۔ بزنس کے بہانے مشرقی پاکستان چلا جاتا ہے۔ اور گریسی کا سفر جس اکیلے پن سے شروع ہوا تھا اسی پر ختم ہو جاتا ہے قرۃ العین نے پتہ نہیں بتایا کہ پھر گریسی کہاں چلی جاتی ہے۔ کیونکہ علی احمد اس سے یہ کہہ جاتا ہے کہ وہ اپنے وطن چلی جائیں۔ صنف کے لفظوں میں :

”۔۔۔ دلا دے دوستوں کو بتا دے میر جھینپا

کہ کئے گریسی جیجی اس کی قاتل ہیں۔“

قرۃ العین ایک مشاق افسانہ نگار ہیں۔ یاد کی ایک دھنک جلی میں، گریسی کو جس مقام پر وہ غائب کر دیتی ہیں اس سے افسانوی نچنگی میں کئی گنا اضافہ ہو جاتا ہے۔ قرۃ العین نے اس کے بعد افسانے کو سات آٹھ صفحات پر پھیلا دیا ہے۔ ان صفحات میں عورت کی بے بسی، بے چارگی، عقیدت مندی

وہم رستی۔ اس کا اشیاء اس کی قربانی، اس کی ممتا اور محبت کی تفصیل بیان کی ہے۔
گرہنی کی طرح ہزار ہا عورتیں اور بھی ہیں جنہیں یہ دنیا اسی طرح سے بے مروتی سے
مکراتی ہے۔

اگر مصنفہ اس افسانے میں یہ تشریحی حصہ شامل نہ کرتیں تو بہتر تھا انہیں اپنے
ذہن قاری کے لیے کچھ باتیں ان کی تھوپڑ دینی چاہیے تھیں۔ اس مجھوٹے کے افسانے
’کارمن‘ میں قرۃ العین نے عورت کی بے چارگی کی کہانی بیان کی ہے۔ اس افسانے
کے مطالعے سے پتہ چلتا ہے کہ طبقاتی عدم مساوات اور زندگی گزارنے کے بوسیدہ
ذرائع صرف ہندوستان ہی کی تقدیر نہیں ہیں۔ دنیا کے دیگر ممالک میں بھی موجود
ہیں۔ قرۃ العین حیدر کے قلم کا یہ کمال ہے کہ انہوں نے جو بھی ماحول پیش کیا اس
میں پوری زندگی بھر دی ہے۔ وہ ایسا ماحول پیش نہیں کرتیں جس سے انہیں نہایت
نہ پڑا ہو۔ جن افسانوں میں انہوں نے مغربی زندگی پیش کی ہے اس کی تہذیب اس
کے طور پر ہے اس کی اقدار کو وہ ان کی اصل صورت میں پیش کر دیتی ہیں۔ ’کارمن‘
میں بھی انہوں نے وہاں کی تہذیبی زندگی کے اعلیٰ اور ادنیٰ پہلوؤں کو اجاگر ہے
وہاں کی ادنیٰ طبقاتی زندگی ہندوستان کے افلاس زدہ لوگوں کے زیادہ قریب
محسوس ہوتی ہے۔ قرۃ العین نے یورپ کے دانش مند طبقے کی مکاری، دکھاوا،
بے وفائی اور موقع پرستی کو ’کارمن‘ میں پوری شدت اور سچائی کے ساتھ
اجاگر کیا ہے۔ دراصل وہ یورپ کی جدید زندگی کا ایک رخ تو یہ بتانا چاہتی
ہیں کہ کس طرح انیر طبقہ مجبور عورتوں کو اپنی ہوس کا نشانہ بناتا ہے اور پھر
اپنا کام کالنے کے بعد اسے پلٹ کر بھی نہیں دیکھتا۔ دوسرا رخ یہ کہ عورت خواہ
مشرق میں ہو یا مغرب میں وہ مردوں کی تفریح کا سامان تو بن سکتی ہے اس کے
برابر بکڑی نہیں ہو سکتی۔

’کارمن‘ میں طبقاتی عدم مساوات کو بھی بڑی خوبی سے وضع کیا گیا ہے۔
’کارمن‘ اور مصنفہ جس Y.H.C.A. ہوسٹل میں رہتی ہیں۔ اس میں سپہاندہ
اور غریب لڑکیاں رہتی ہیں۔ دولت مند طبقے کے لوگ اس ہوسٹل کو درس میں قیام
کو حقارت کی نظر سے دیکھتے ہیں۔ قرۃ العین کے قیام کا انتظام کسی دوسری

جگہ نہیں ہو پاتا۔ اس لیے وہ اس ورکنگ گرلز ہسٹل میں ٹھہر جاتی ہیں۔ کارمن، نام کی لڑکی اپنے کمرے میں انھیں ٹھہرنے کی جگہ دے دیتی ہے۔ کارمن ایک دفتر میں ملازم ہے اور شام کو یونیورسٹی میں ریسرچ کرتی ہے۔ وہ بڑی بھولی بھائی اور مہمان نواز لڑکی ہے۔ قرۃ العین نے اس کے کردار میں مشرقی خصوصیت کی جھلک دکھانے کی کوشش کی ہے۔ یہ افسانہ ایک کردار کی افسانہ ہے جو یاد کی ایک دھنک چلے، کی طرح ایک کردار کے ارد گرد گھومتا ہے۔ کارمن اس افسانے کا مرکزی کردار ہے۔ مصنفہ اس لڑکی کی محبت، معصومیت اور خلوص سے متاثر ہوتی ہیں۔ انھیں ہاسٹل کا ماحول بہت پسند ہے۔ کیونکہ یہاں کے ماحول میں سچائی اور اخلاص ہے۔ کارمن تو یہ تک نہیں جانتی کہ بے حد امیر لوگوں کے پاس اتنے سارے روپوں کا کیا مصرف ہے۔ اس کے کردار میں معصومیت ایک خاص جوہر ہے اس معصومیت کے سہارے ہی وہ مستقبل کے ان خوابوں میں مگن ہے۔ حالانکہ ان کی تعبیر اطمینان ناک ہے۔ اس المٹا کی کا اسے ذرا بھی احساس نہیں کیونکہ وہ سچے دل کی انسان ہے۔ خود نیک ہے اس لیے دوسرے کو بھی نیک سمجھتی ہے۔ وہ تک نام کے مرد سے محبت کرتی ہے جو ایک مالدار بھرانے کا فرد ہے۔ تک اس سے شادی کا وعدہ کر کے امریکہ چل جاتا ہے۔ بس یہی وعدہ کارمن کی زندگی بن جاتا ہے۔ وہ ہمیشہ پیسے کا کرا اپنے مستقبل کے بچوں کے لیے کھلونے خریدتی رہتی ہے۔ ایک دن قرۃ العین کو لینے کے لیے ایک شاندار کیڈ لک کا آتی ہے اور وہ ایک نہایت مالدار ملاقاتی ڈون گارسیا کے یہاں کچھ روز کے لیے چلی جاتی ہے۔ اس کی بیوی کا نام ڈونامار یا اور لڑکے کا نام ہوزر ہے۔ جس کی شادی ہو چکی ہے۔ جب قرۃ العین لوٹنے کے لیے ایریپورٹ جاتی ہیں تو ہوزر کے اور اس کے والدین انھیں چھوڑنے آتے ہیں۔ یہاں قرۃ العین کو علم ہو جاتا ہے کہ ہوزر کے لاد کا نام تک ہے۔ اس انکشاف سے قرۃ العین کو زبردست جھٹکا لگتا ہے۔ قرۃ العین کے اس فطری رد عمل کا اندازہ ہمیں افسانے کے آخری اقتباس سے ہوتا ہے جس میں وہ کارمن کی معصوم خود فرسی کا ذکر نہایت پر اثر انداز میں کرتی ہیں جو اپنے خوابوں کو سچائے پورے یقین کے ساتھ اپنے خدا تک کی واسطی کی منتظر ہے۔

قرۃ العین پر یہ الزام لگایا گیا ہے کہ وہ اعلیٰ متوسط طبقے کی زندگی اور اس کے

گلیم سہی کی دلدادہ ہیں۔ کامین اور "فائن والا" میں قرۃ العین حیدر نے افلاس زدہ پسماندہ لوگوں کی زندگیاں بھی پیش کی ہیں۔ یہی نہیں بلکہ کامین میں واضح انداز میں طبقاتی فرق کو بھی بیان کیا ہے۔ اعلیٰ طبقہ کے پاس دولت ہی ہر چیز کو ناپنے کا پیمانہ ہے جب کہ غریب طبقے کے پاس زندگی کی اعلیٰ انسانی قدریں ہیں۔ محبت اشیاء، خلوص اور وفائان کی پونجی ہے یہی تضاد "پت جھڑکی آواز" کا تیسرا کردار کی افسانہ "قلندر" میں ہے اقبال بخت سکینہ اس کا لقب ہے۔ مصنف نے اس کردار کا نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ اقبال بخت کے رکھپن کے کر جوانی تک کی کہانی عجیب و غریب واقعات سے بھری ہے پڑی ہے۔ یہ کہانی کہیں مارل معلوم ہوتی ہے۔ کہیں انبار مل، اقبال بخت کی شخصیت سادہ بھی ہے اور عجیبہ بھی۔ اس کی زندگی کا تذکرہ کیا ہے کس مقصد کے تحت وہ زندگی گزار رہا ہے اور طرح طرح کے سوانح بھر رہا ہے۔ اس کا پوری طرح ہمیں علم نہیں ہوتا۔ قرۃ العین نے اقبال بخت کے کردار میں متضاد رنگ سمودے ہیں۔ سچی کامین کی انفرادیت میں شکوک نظر آنے لگتی ہے۔ آخر میں یہ احساس ہوتا ہے کہ اقبال بخت ایک مجنونہ افناد ہے۔ اس کی طبیعت کی رنگا رنگی ہی اس کی انفرادیت ہے۔ اس کی زندگی ایک قلندر کی مانند ہے جسے جدید کتنا لوجی کی ترقی یافتہ دور میں زبردستی زندگی جینے پر مامور کر دیا گیا ہے اس کے خارج کی زندگی اور داخل کی زندگی میں زمین آسمان کا فرق ہے۔ اقبال بخت سب کو خوش دیکھنا چاہتا ہے۔ اس کی طبیعت کی یہ کمزوری ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو غلط نہ ہو گا کہ اس کی زندگی کا یہی ایک مقصد ہے کہ ساری دنیا انسانیت کے معنی سمجھ لے۔ انسان، انسان کا ہمدرد ہو جائے۔ ذات اور مذہب کی حد بندیوں نے جو تفریق پیدا کر دی ہیں وہ ختم ہو جائیں۔ اقبال بخت ہندو، مسلم اور عیسائی ہر عقیدے کے لوگوں کا دوست ہے۔ سب کو وہ ایک ہی تصور کے مختلف رخ خیال کرتا ہے وہ محبت کی راہ میں ذلت بھی اٹھاتا ہے پھر بھی۔ راستہ نہیں چھوڑتا۔ آخر میں جب قرۃ العین اسے قلندر کی شکل میں دیکھتی ہے تو ہمیں مطلق حیرانی نہیں ہوتی۔ کیونکہ قرۃ العین حیدر کے اقبال بھائی سمجھ بھی کر سکتے تھے۔ کچھ بھی بن سکتے تھے۔ وہ کہتی ہیں :

”دجین میں اقبال بھائی نے میرے کان ایسے دتے۔
 مجھے ڈانٹ کر استہائی سخت گیری اور محنت دے
 پڑھنا لکھنا یا کھا اور استاد کا رتبہ مان بابت کے برابر
 ہوتا ہے۔ وہ دنیا کے لیے خزانے کیسے جیکر میں اور کس طرح
 سے ”گر دجی“ بن گئے تھے لیکن ان کو گود جی سمجھنے کا حق
 صرف مجھے ہی تھا“

مضائق کبھی اقبال بخت کے سوانح بھرنے کو فراڈ کا بھی نام دیتی ہیں لیکن
 وہ بھی صرف مذاق کے موڈ میں، کیونکہ وہ جانتی ہیں کہ اقبال بخت سکینہ جس شخص
 کا نام ہے اس کے اندر انسانیت کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی ہے۔ مادیت کے محور پر
 گھومنے والی جدید زندگی اپنا اصل سکھ بھول چکی ہے۔ اصل سکھ دولت میں نہیں
 بلکہ روح کے اندر دو بنے سے ملتا ہے۔ اقبال بخت یہی کہتا ہے کہ دنیا کو شانتی
 کی تلاش ہے۔ دنیا تو اسے تلاش نہیں کر پاتی۔ اقبال بخت قلندر کا روپ دھار کر
 اسے پاتا ہے۔ اور پھر یہ سفر نہیں ختم نہیں ہو جاتا بلکہ دنیا والوں کو بھی یہی دس
 دیتا ہے !

”اور سرآمد سے دے اُتر کر تھوڑے میں دے سوچا
 کدھر میرا از دے سوال کرتی — اقبال غلامی اب دے
 اب کی ما، انما لہما جوڑا حرا د کیوں کیا، تورا حواٹ
 دیتے — دیکھ مٹی، دنیا سنامی کی تلاش میں دیوانی
 ہرگز دے اب انکر میں اس میں میں میں جہد دیکھی استاد
 کو کھڑی سی سنامی دے سکتا ہو تو اس میں کیا خرچ
 دے —“

جس طرح ”قلندر“، ”کارمن“ اور ”یاد کی ایک دھنک چلے“ کرداری
 افسانے ہیں۔ اسی طرح ”پت جھڑکی آواز“ بھی کرداری افسانہ ہے۔
 کارمن اور گریسی کے کرداروں میں سادگی اور سادہ لوحی پائی جاتی ہے۔ جب کہ
 پت جھڑکی آواز کی تصویر غافلہ کا کردار پہلو دار ہے۔ ”والن والا“ کی مس

زہیدہ صدیقی اور تنویر فاطمہ کے کردار میں بڑی یکسانیت پائی جاتی ہے۔ دونوں سائنس کی طالب علم ہیں اور اپنے عادات و اطوار میں اپنا رمل ہیں۔ زہیدہ صدیقی تو ہم پرست ہے۔ وہ ایک بار جلالی وظیفہ پڑھ رہی تھی تو اس نے دیکھا جانماز کے سامنے ایک گدھے کی جسامت کا سمیت ناک سیاہ تھا اس کے متقابل بیٹھا دانت نکو سر رہا ہے۔ اس طرح تنویر فاطمہ کو نماز پڑھتے وقت بے اختیار ہنسی آتی ہے دونوں کرداروں میں نفسیاتی ابھار ملٹی مشترک قدر ہے۔ تنویر فاطمہ کا کردار زہیدہ صدیقی کا کردار "ڈالمن وال" کی بے شمار زندگیوں کے درمیان تھوڑی دیر کے لیے نمودار ہوتا ہے۔ ہمیں زہیدہ صدیقی کے بارے میں جو کچھ معلومات حاصل ہوتی ہیں وہ مصنفہ کی زبانی ہوتی ہیں جبکہ تنویر فاطمہ پت جھڑکی آواز کا مرزا کردار ہے۔ افسانہ اس کی زندگی کے ایک بہت بڑے حصے پر پھیلا ہوا ہے۔ زہیدہ صدیقی کی زندگی میں صرف ایک مرد آتا ہے اور وہ ہے پروفیسر ڈاکٹر اہل خشونت جب کہ تنویر فاطمہ کی زندگی میں یکے بعد دیگرے تین مرد آتے ہیں خشونت کو وہ چاہتی ہے کیونکہ خشونت اس کی زندگی میں آنے والا سب سے پہلا مرد ہے لیکن چونکہ وہ غیر مسلم ہے اس لیے وہ اپنی جذباتیت کو پرے جھٹک کر اس سے شادی کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔ اس انکار کو مہدی جعفر نے جنسی جبلت کے منافی قرار دیا ہے : وہ رقمطراز ہیں :

"عورت کی طرف سے یہ منطقی گریہ اس کی جیسی جبلت کے مادی دھمکے۔ ایسے حالات میں تو عورتیں سندید تحلیفی قوت کی حامل ہوتی ہیں۔ جنہیں وہ روایات کے سدھور کو ایک حسی میز توڑنے پر آمادہ ہوتی ہیں۔ عورت کا یہ منطقی گریہ اور ازنیہ ضرور کے دائرے سے بڑا کبھی جذباتی سفر کے خود بخود بیکل جانا و بطرئی نہیں دھمکے۔"

نہ جانے مہدی جعفر صاحب نے تنویر فاطمہ کے تعلق سے یہ رائے کیوں کر قائم کر لی جہاں تک فطری جبلت کا سوال ہے وہ تو اپنا سب کچھ اس پر بچاؤ کر چکی ہے۔

تنویر فاطمہ کا یہ انکار محض ثقافتی بنیاد پر ہے نہ کہ جنسی جبلت پر۔ تنویر فاطمہ کا شادی سے انکار کرنا معاشرے پر بھروسہ پڑنے ہے۔ اس سلسلے میں ڈاکٹر نعیمت جاوید نے ٹھیک ہی کہا ہے۔

”بنت جھڑکی آوار میں تنویر فاطمہ کا خنوت سینگھ کی میسٹریوں بن چکنے کے مادرِ حود اس کے ساتھ سادی سے انکار کرنے سے صرف مغائرتی اور ثقافتی مبادیوں انکار ایک نفسیاتی تضاد کو اظہار کر معاشرے پر طنز کا ظہر پور وار کرنا دھے۔ خنوت دھے کہ مقالہ بگاڑنے اور سے صرف منطقی گریز قرار دے کر عورت کی جنسی حلت کے منافی کیوں قرار دیا دھے۔ حکم جنسی حلت تنویر فاطمہ کو پہلے ہی خنوت سینگھ کی گود میں بیٹھا جاکر دھے۔ وہ تو انو جنسی حلت کے معاشرتی اظہار اور سادی سے صرف ثقافتی مبادیوں کا دھوئی دھے۔ یہ گریز منطقی نہیں استنباطی غیر منطقی فکری نہیں، بلکہ خالص خد ماتی دھے اس لیے مقالہ نگار کی شکایت سچا معلوم ہوتی دھے۔“

دراصل مہدی جعفر کی توجہ اس نکتہ پر نہیں گئی۔ کیونکہ تنویر فاطمہ کے نزدیک جنس کی کوئی اہمیت نہیں جنسی کہ سماجی سندر کی وہ خشونت سنگھ کے بعد فاروق کی میسٹری بن جاتی ہے۔ پھر پاکستان جانے کے بعد سید وقار حسین نام کے ڈانس ماسٹر سے اچانک شادی کر لیتی بلکہ اس سے شادی ہو جاتی ہے، بنا زیادہ ٹھیک ہے۔ پھر بھی آخر میں جنسی سطح پر وہ اپنے پہلے مرد خشونت سنگھ کو فراموش نہیں کرتی۔ اس کی یاد میں ایک کرب ہے جو اس کے دل کے دروازے کو غماہ کرتا ہے۔ ڈاکٹر سلیم اختر ایک جگہ لکھتے ہیں:

”قرۃ العین خیدر کا افسانہ ”بنت جھڑکی آواز“ نہ تو ان کا بہترین افسانہ دھے اور نہ ہی ان کے مزے کے ارتقاء میں خصوصی ہیئت رکھتا دھے۔ لیکن مضمون اور موضوع کے لحاظ سے یہ یقیناً قابلِ توجہ دھے۔“

اردو افسانے کی تعریف اور خود قرۃ العین کے افسانوں آرٹ کے پس منظر میں ہیں۔ یہ ماننے میں تامل ہوگا کہ ”پت جھڑکی آواز“ نہ تو ان کا بہترین افسانہ ہے اور نہ ہی ان کے فن کے ارتقا میں خصوصی اہمیت رکھتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے افسانوی سفر کا جس نے بھی مطالعہ کیا ہے وہ اس بات سے انکار نہیں کر سکتا کہ تنویر فاطمہ کا کردار انہی نفسیاتی کیفیت اور انہماک میں خصوصیات کی وجہ سے بڑی انفرادیت کا حامل ہے۔ قرۃ العین نے عام طور پر ایسے نسوانی کردار پیش کیے ہیں جو رد مان پسند ہونے کے باوجود بغاوت سے کوسوں دور رہتے ہیں۔ وہ عشق کرتا چاہتے ہیں، عشق کرتے ہیں مگر جرات کے ساتھ اپنے آپ سے اور سماج سے لڑنے کی ہمت نہیں رکھتے۔ وہ یا تو ناکامی قبول کر لیتے ہیں یا پھر خودکشی کر لیتے ہیں۔ تنویر فاطمہ جیسا کردار قرۃ العین حیدر کے مجوڑ رویت کے خلاف ہے۔ دوسری بات یہ ہے کہ ڈاکٹر سلیم اختر اس افسانے کو بعض موضوع کے لحاظ سے اہم مانتے ہیں۔ جبکہ یہ افسانہ نہایت کے لحاظ سے نچنگی کا حامل ہے۔ ”ستاروں سے آگے“ اور ”شیشے کے گھر“ کے افسانوں میں مغربی تہذیب کا رنگ زیادہ حاوی ہے۔ ان کے بیشتر افسانوں میں واقعات کی رفتار بہت تیز ہے۔ مصنف نے زبان و بیان کے معاملے میں بھی قلم کو بہت آزادی دے دی ہے اس لیے حقیقت کے اظہار میں ان کی جادو نگاری آڑے آجاتی ہے یعنی حقیقت نگاری پر روحانی فضا چھائی رہتی ہے۔

”پت جھڑکی آواز“، ”کارمن“ اور ”قلندر“ ایسے افسانے ہیں جن کی نخت میں نچنگی اور مہارت پائی جاتی ہے۔ ان افسانوں میں بے جا تفصیلات سے گریز برتا گیا ہے۔

ہاؤسنگ سوسائٹی۔ اس مجموعے کا سب سے آخری اور طویل ترین افسانہ ہے بعض نقاد اس افسانے کو قرۃ العین کے افسانوی سفر کا اہم سنگ میل قرار دیتے ہیں۔ یہ افسانہ ان کے دو سکر افسانوں سے اس لیے مختلف قرار دیا جاتا ہے کہ اس میں انھوں نے اپنی مخصوص جذباتیت سے کام نہیں لیا ہے۔ پورا افسانہ حقیقت پسندی کی کھلی فضا میں تعمیر ہوتا ہے۔ اس میں تقسیم وطن سے قبل اور بعد کی زندگیوں کے امتیاز نہ ہی کی عکاسی نہیں ملتی بلکہ نئی اور پرانی قدروں کا تصادم بھی بڑی

خوب دکھایا گیا ہے۔ خصوصاً ان نو دولتوں کی ہوس پرستی، خود غرضی اور بے
 حسی پر گہرے طنزیہ وار کیے گئے ہیں۔ جنہوں نے اپنے ماضی کی بہترین خانہ دانی
 اور اخلاقی قدروں کو فراموش کر دیا ہے۔ موقع پرستی جن کا ایمان بن گئی
 ہے۔ پاکستان جیسے نئے ملک میں ایسے طبقے کو کھوٹنے کھیلنے کا خوب موقع ملتا
 ہے۔ یہ طبقہ ایک طرف بے دریغ دولت کمانے کی دھن میں رات دن مصروف
 رہتا ہے تو دوسری طرف جھوٹی عزت کمانے کے لیے شہر کے نام نہاد دولت
 مندوں اور مصروف ہستیوں کے لیے جام و سبوک پارٹیوں کا اہتمام کرتا ہے۔
 فیشن اور کلیمراں کی زندگیوں کا مقصد بن جاتا ہے۔

”ہاؤسنگ سوسائٹی“ کراچی کے قلب میں واقع ایک POSH کالونی
 ہے۔ اس کالونی میں اعلیٰ متوسط طبقہ کے خاندان اور متمول کاروباری رہائش
 پذیر ہیں۔ جہاں ساری قدروں کو ناپنے کا پیمانہ دولت ہے۔ سارے تعلقات
 ”تکلفات“ کاروبار کی بنیاد پر استوار ہیں۔ سب پر ایک دوسرے سے سبقت
 لے جانے کی دھن سوار ہے۔ انہیں میں جمید نام کا فرد بھی ہے۔ جو مہاجر ہے اور
 جس نے دولت اور ظاہر داری کو زندگی کی اصلی حقیقت سمجھ لیا ہے۔ اس کے
 بارے میں گمان چند لگتے ہیں : —

”ہاؤسنگ سوسائٹی میں ایک نودہ دیتے منہا خور
 جمید کے بیمار رات کی سناں اد پارٹی کا بیان اس کٹ
 کا فقط مستہا ہے۔ مبرمان اور مستہمار ستراب میں
 غرق ہو کر اپنے شعور پر جسے تمام نودہ کے ہمارے
 ہنر اور چہرہ نیم رہے ہوئے اور خند باقی دھند ہنر
 طرف چھا جاتی ہے۔“

قرۃ العین نے حقیقت کی ساری تلخی کو بغیر کسی ہچکچاہٹ کے پیش کر دیا
 ہے۔ انہوں نے اپنے طنز میں بڑی بے رحمی سے کام لیا ہے اور ایک ایسی عجزناک
 تصویر بنائی ہے جو کسی مصور کے بس کی بات نہ تھی۔ قرۃ العین نے اس تصویر
 کشی میں ساری جزئیات تفصیل کے ساتھ پیش کی ہیں۔ ان کے اظہار میں

غیر جانب داری اور معروضیت OBJECTIVITY ہے۔ انہوں نے داخلیت کو اس افسانے میں راہ نہیں دی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ”ہاؤسنگ سوسائٹی“ ایک بلند پایہ تخلیقی کارِ مرہن گیا ہے۔ شہزاد منظر لکھتے ہیں :

”ہاؤسنگ سوسائٹی میں پاکستان کے نو دولتہ طبقہ کے کھوکھلے پت کو نہایت بے رحمی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔“

باقر ہدی نے اپنے مضمون ”نیا افسانہ اظہار کے چند مسائل“ میں قرۃ العین کے ساتھ ساتھ انتظار حسین کو بھی اسی صف میں گھر کیا ہے جنہوں نے فیسم کا بعد تہذیبی انقلاب کو اپنا موضوع بنایا ہے۔ اور یہیں یہ تسلیم کرنے میں نامل ہے ”قرۃ العین کے ساتھ ساتھ انتظار حسین نے بھی پاکستان کے نو دولتوں پر گہرا طنز کیا ہے۔ انتظار حسین ماضی پرست ہیں اور اخلاقی زوال ان کا پسندیدہ موضوع ہے۔ قرۃ العین کا کینوس اس سے وسیع ہے۔ انتظار حسین اگر کسی موضوع کو اختیار بھی کرتے ہیں تو اسے داستانی رنگ و آئنگ دے دیتے ہیں جس سے حقیقت کے سارے پہلو ا جا کر نہیں ہو پاتے۔“

قرۃ العین جدید دور کی زبان سے کام لیتی ہیں اور اپنی عصری حسیت کا ثبوت بہم پہنچاتی ہیں۔ انتظار حسین اپنے یہ افسانے ہیں ایک رومانی خوں میں ڈھلے چھپے نظر آتے ہیں۔ انور عظیم بھی یہ تسلیم کرتے ہیں کہ قرۃ العین حیران کن رومانی حصار ”ہاؤسنگ سوسائٹی“ تک پہنچ کر لوٹ جاتا ہے۔

اس افسانے میں منظور النساء کا المیہ تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ اس المیے کی ذمہ داری جمشید کے سر ہے۔ جسے دیہاتی ماحول کے ماضی سے نفرت تھی اور جو نئی چمک دمک کی زندگی کے خواب اپنے ذہن میں سجائے ہوئے ہے۔ اس کے نزدیک اپنے چچا کی لاڈلی نازوں سے ملی بڑھی لڑکی منظور النساء کی کو اتھیت نہیں تھی اس سے شادی کر کے وہ صرف ایک رسم نبھاتا ہے، وہ اپنی دوست کے لئے میں بھی منظور النساء کو یاد بھی نہیں کرتا۔ اسے راق دینے میں بھی اسے کوئی محجوب

نہیں موتی۔ اس کی ریخت دلی حیرت انگیز ہے۔ منظور النساء کے لیے جمشید پیر
 اور آخری مرد تھا جو طلاق کے بعد بھی اسے عزیز تھا۔ منظور النساء ایک بے بس کی
 طرح دیہات کے پس ماندہ ماحول میں زندگی گزار دیتی ہے اور ایک روز اس کی موت
 واقع ہو جاتی ہے۔ منظور النساء اپنی بد نصیبیوں کی خود بھی ذمہ دار ہے۔ وہ کسی مقام پر
 مزاحمت نہیں کرتی۔ کسی جگہ جارت اور حوصلے کا ثبوت نہیں دیتی جبکہ اس افسانے
 میں بسنتی بیگم (مس ثریا حسین) جسے تیرہ سال کی عمر میں نواب بھورے کے سپاہی
 اٹھا کر لے جاتے ہیں، بڑی ہو کر اپنی تعلیم حاصل کرتی ہے اور اپنے حقوق کے لیے جنگ
 لڑتی ہے۔ وہ ترقی پسند خیالات کی حامل ہے اور آئندہ مومن گھوش جیسے انقلابی
 کی ہم نوا ہے۔ پھر وقت کروٹ بدلتا ہے اور یہی بسنتی بیگم اپنے ماضی کا ہر نقش مٹا کر ثریا حسین
 کہلاتا پسند کرتی ہے وہ کراچی کی پارٹیوں کی رونق بن جاتی ہے۔ جمشید جو نئے فیشنوں
 اور کلیمبر کا دلدادہ ہے ثریا حسین کی ہمیش قیمت تصاویر خرید کر اعلیٰ طبقہ کی داد و تحسین
 وصول کرتا ہے۔ یہی نہیں بلکہ جمشید اسے اپنے کاروبار کی سپاہی کرنے والی ایک فرم
 میں نو سو روپے ماہوار پر ملازمت بھی دلوا دیتا ہے۔ ثریا کا معیار زندگی روز
 بروز بلند سے بلند تر ہوتا چلا جاتا ہے اور وہ اپنا سارا ماضی بھلا دیتی ہے وہ سلمان
 مرزا کے انقلابی تہ تیغات کو اس کے عشق کو اس سے کیے ہوئے وعدوں کو اپنے
 ذہن سے محو کر دیتی ہے اور حال کے کلیمبر میں گم ہو جاتی ہے۔ وہ سلمان سے بچھڑنے
 کے فم کو ناسور نہیں بناتی، منظور النساء کی طرح بے موت مرزا گوارہ نہیں کرتی بلکہ
 نئے حالات سے سمجھوتہ کرتی ہے، اسے موقع پرستی بھی کہہ سکتے ہیں اور مجبوری بھی۔
 ایک ایسی لڑکی کی مجبوری جس نے اپنی زندگی کا راستہ خود چنا تھا۔ یہ بھی کہا جاسکتا
 ہے کہ جمشید ہی وہ پہلا شخص ہے جو ثریا حسین کو گمراہ کرنے کی سازش کرتا ہے کیونکہ
 جمشید کی نظر میں یہ دنیا ایک مارکیٹ بلکہ بلیک مارکیٹ ہے جہاں سب بڑی
 قدر دولت ہے۔ دولت ساری چیزوں کو ناپنے کا پیمانہ ہے۔ درج ذیل اقتباس
 جمشید کی متکارانہ ذہنیت کا بخوبی پتہ چلتا ہے۔ اس کی اس ذہنیت کا احساس
 ثریا حسین کو آخر تک نہیں ہوتا:

”آج کل دنیا ایک نہمت عظیم انسان بلیک مارکیٹ

رہے۔ جس میں ذہنوں، دماغوں، دلوں اور رُوحوں
کی اعلیٰ بنیاد نے پُر خرید و خرد و خست ہوتی رہے۔
بزرے بزرے فنکار، دانشور، عینیت پسند اور خدا
پرست، نیز نے اس چور بازار میں بکتے دیکھے تھے۔
میں خود اکثر ان کی خرید و خرد کرتا ہوں۔“

اپنے ان خیالات کا اظہار وہ سلمان مرزا کی بہن سلمیٰ کے نام لکھے ہوئے ایک
خط میں کرتا ہے کیونکہ وہ جانتا ہے کہ سلمیٰ ایک حوصلہ مند بھائی کی بہن ہے اس میں
استقلال ہے۔ نرتیا کی طرح وہ سماج کے سامنے اپنی گردن جھکانے والی نہیں وہ
معصومیت کی تہل ضرور ہے اور اس کے اندر ترقی اور اخلاص بھی ہے لیکن حالات
کو سمجھنے والی نظر بھی رکھتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے ”ہاؤسنگ سوسائٹی“ جیسا افسانہ لکھ کر اپنے آپ کو
اس الزام سے بچالیا کہ وہ صرف رومان پرست افسانہ نگار ہیں۔ ”ہاؤسنگ
سوسائٹی“ اور ”جلا وطن“ جیسے افسانے قرۃ العین کے افسانوی سفر کے دو
نہایت اہم سنگ میل ہیں۔ ”جلا وطن“ ان کے دوسرے مجموعے ”شیشے کے گھر“ میں
بھی شامل ہے اور ”پت جھڑکی آواز“ میں بھی دوسری بار اسے اپنے مجموعے میں
شامل کرنے کی ایک وجہ یہ سمجھ میں آتی ہے کہ قرۃ العین ”پت جھڑکی آواز“ سے اپنے سفر
کا رخ تبدیل کرنا چاہتی ہیں۔ اس لیے دونوں طویل تر افسانوں کو ایک ساتھ اس
مجموعے میں شامل کرنا ضروری سمجھا۔ دونوں افسانے قرۃ العین حیدر کی حقیقت
پسندی کی دلیل ہیں۔

”روشنی کی رفتار“ کے افسانے فن کی بلندی کو چھوتے ہوئے نظر آتے ہیں۔
قرۃ العین کے افسانوی فن کی پہلی معرکتہ الاراء پیش کش ”ستاروں سے آگے“
کھتی۔ ”شیشے کے گھر“ اس سے آگے کا قدم تھا۔ اس مجموعے میں ”جلا وطن“ جیسا
عظیم افسانہ شامل تھا۔ یہاں سے قرۃ العین حیدر کے فن میں حقیقت پسندی کا
عنصر داخل ہو جاتا ہے۔ حقیقت پسندی اپنی ارتقائی شکل میں ”ہاؤسنگ سوسائٹی“
میں نظر آتی ہے۔ یہ افسانہ ان کے میسرے افسانوی مجموعے ”پت جھڑکی آواز“

میں شامل ہے۔ "پت جھڑکی آواز" تک کا سفر قرۃ العین حیدر کے افسانوی فن کے تدریجی ارتقاء کی داستان ہے جو روشنی کی رفتار پر پہنچ کر اپنی فنی بلندیوں پر نظر آتی ہے۔

"روشنی کی رفتار" قرۃ العین کا چوتھا مجموعہ ہے اس میں انھوں نے داستانی طرز کے افسانے بھی پیش کیے ہیں۔ عزیز احمد، انتظا حسین، مرزا ادیب اور ممتاز شیریں نے داستانی انداز کے افسانے لکھ کر مشرق کی پرانی روایت کو نئے سرے سے زندہ کرنے کی کوشش کی تھی، یہ اردو افسانے کی تاریخ میں ایک نیا تجربہ تھا۔ افسانہ نگاروں کے افسانوں اور قرۃ العین حیدر کے داستانی اسلوب پر مبنی افسانوں میں بڑا فرق ہے۔ مذکورہ بالا افسانہ نگاروں کے داستانی قسم کے افسانوں کی فضا مشرقی ہے۔

مشرقی ملیحیات، مشرقی اساطیر مشرقی مذاہب کے اہم مشاہیر، مشرقی روحانی پیشوا یاں کرام، مشرقی تمدن اور روایات سے یہ افسانے بھرے پڑے ہیں۔ خاص طور پر انتظا حسین نے اسلامی ہندی اور بدھ مت دیو مالا کی نظام سے بہت غائبہ اٹھایا ہے۔ اسلام کے روحانی پیشواؤں کے ملفوظات کو بنیاد بنا کر انھوں نے جو زبان اختیار کی ہے وہ داستانی ہے۔ کہیں انھوں نے نیچے منتر کی کہانیوں والی فضا پیدا کی ہے اور کہیں سماجی صحیفوں کی پر غفلت زبان کا تاثر پیدا کیا ہے۔ بہر حال انتظا حسین نے مشرقی روایات ہی سے سارا مواد حاصل کیا ہے۔ عزیز احمد، مرزا ادیب اور ممتاز شیریں کا بھی یہی حال ہے جب کہ قرۃ العین نے اپنے اساطیری سلسلے دوسرے تمدنی گہواروں سے جوڑنے کی کوششیں کی ہیں۔ انھوں نے بلاشبہ اردو افسانے کو ایک نئی راہ دکھائی ہے انتظا حسین اور دیگر داستانی طرز کے افسانہ لکھنے والوں سے یہ اگلا قدم ہے قرۃ العین حیدر نے اردو افسانے کے جغرافیائی حدود کو وسیع کیا ہے۔

افسانوی مجموعہ "روشنی کی رفتار" میں خود روشنی کی رفتار نامی افسانے میں یہودی اور عیسائی کردار شامل ہے۔ مصر اور ہندوستان کے سرزمین پر افسانے کے واقعات رونما ہوتے ہیں۔ قرۃ العین حیدر نے داستانی عبرت

انگریزی تو قلم رکھی ہے لیکن نئی سائنسی دنیا سے جوڑ کر اسے اپنے عہد کا افسانہ بنا دیا ہے۔ وہ ایک فرضی واقعہ کو اس حرج پیش کرتی ہیں کہ قادی مصنفہ کے جھوٹ کو حقیقی واقعہ خیال کرنے لگتا ہے۔ "روشنی کی رفتار" ایک ایسا ہی انوکھا افسانہ ہے۔ جس میں ایک طرف وہ دنیا دکھائی گئی ہے جس کا تعلق ۱۹۶۶ء سے ہے۔ دوسری طرف ۱۳۱۵ قبل مسیح کی دنیا ہے۔ دونوں زمانوں کے درمیان ۳۲۸۱ برسوں کا فاصلہ ہے۔ قرۃ العین حیدر نے یوں تو اپنے ناول "آک کا دریا" میں شعور کی آواذوں کا بڑا عمدہ تجربہ کیا ہے۔ اس تکنیک کے ذریعے انھوں نے وقت کو فطری تسلسل کے ساتھ پیش کرنے کی کوشش کی تھی۔ اس طرح ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے سے وابستہ ہو جاتے ہیں۔ فنکار کم سے کم لفظوں میں زیادہ سے زیادہ عرصہ کو سمیٹ لیتا ہے۔ لیکن "روشنی کی رفتار" میں شعور کی آواذوں کا تجربہ نہیں ہے۔ یہاں مصنفہ نے ماضی اور حال کو جوڑنے کے لیے ایک معروضے سے کام لیا ہے۔ اگر ماضی کی داستانوں پر نظر چلے تو ان میں بھی داستانِ زمانہ رنگ ایک خیالی دنیا تخلیق کرتا ہوا نظر آتا ہے لیکن مصنفہ نے یہ خیالی دنیا سائنسی تخلیق سے فائدہ اٹھا کر لے لی ہے۔ بعض سائنس دانوں کا خیال ہے کہ ہمارے دنیا کے علاوہ اور بھی ہزاروں تیارے ایسے برجہاں میں مخلوق آباد ہے۔ اور اس کا بھی امکان ہے کہ وہ مخلوق ہم سے زیادہ ترقی یافتہ ہو۔ مصنفہ نے اس تصور کی بنیاد پر "روشنی کی رفتار" کی حیرت انگیز دنیا تعمیر کی ہے۔ اس افسانے میں مس پیدمانام کی ایک ساؤتھ انڈین لڑکی کا کردار ہے جو پدماکر دین ایم، ایس، سی (پداس) پی، ایچ ڈی (گولمبیا) ہے۔ مس پدماکر دین بہت محنتی اور فرض شناس سرکاری ملازمہ ہے۔ اسے اتفاق سے ایک ٹیویٹا سا بیزنوی روٹ لکھا اس پر پڑا مل جاتا ہے چونکہ مس پدماکر دین SPACE RESEARCH میں مصروف تھی۔ اس لیے بڑی دلچسپی کے ساتھ وہ اس راکٹ میں بیٹھ جاتی ہے۔ کوک پیٹ میں بیٹھ کر وہ شام کل پرزوں کا مشاہدہ کرتی ہے۔ اس اثنا اس کی داہنی کہنی

۱۳۱۵ء قبل مسیح والے ٹیشٹ بٹن سے ٹکرا جاتی ہے۔ فضا میں ایک تیز سفید روشنی کا کوندا پکڑا ہے۔ اور راکٹ انتہائی تیز رفتاری کے ساتھ جسے مصنف نے ELECTRONIC SPEED کا نام دیا ہے۔ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے میس پدیا کروین چند لمحوں میں مصر کی سرزمین پر پہنچ جاتی ہے۔ راکٹ سے اترنے پر اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ زمانہ ۱۳۱۵ء قبل مسیح کے تعلق رکھتا ہے۔ مصنف نے ۱۳۱۵ء قبل مسیح کے زمانے کی تاریخ، تہذیب، تمدن اور مذہب کو بڑے عمدگی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ ۱۳۱۵ء قبل مسیح کی دنیا کو پیش کرنے میں انھوں نے تاریخی حقائق سے کام لیا ہے۔ یہ دنیا خیالی نہیں ہے بلکہ اسے تعمیر کرنے میں مصنف نے تاریخ کی تہذیب کی متعدد کتابوں کی ورق گردانی کی ہے تب کہیں جا کر مصر کی ۱۳۱۵ء قبل مسیح کے زمانے کو صداقت کے ساتھ پیش کر سکی ہیں۔ لیکن چونکہ یہ زمانہ ہمارے لیے کتابی ہے اور کتابوں کی مدد ہی سے ہم اس کی شناخت کر سکتے ہیں۔ اس لیے وہ ایک داستانی دنیا معلوم ہوتی ہے۔ اس افسانے کی زبان میں بھی مصنف نے ایک بات کا بڑا خیال رکھا ہے۔ جو جو ۱۹۶۶ء کے زمانے کا احاطہ کرتے وقت اس دور ہی کی زندگی کو پیش کیا ہے۔ اس لیے اس کی زبان داستانی ہے۔ مجموعی طور پر پورا افسانہ داستانی حیرت انگیز لوگوں سے معمور نظر آتا ہے۔ اس میں قرۃ العین نے FANTASY فینٹی سے کام لے کر تصور اور حقیقت کا بڑا اچھا امتزاج پیدا کیا ہے۔ ”روشنی کی رفتار“ میں سینٹ فلوریا آف جارجیا کے اعتراضات میں مسرتی کے بجائے مغربی فضا میں کہانی پیش کی گئی ہے۔ اسی سبب یہ افسانہ اردو کی داستانوں کے عام اسلوب کے الگ دکھائی دیتا ہے۔ دراصل اس زمانے میں FANTASY فینٹی کا وہی استعمال تھا جسے داستان کے اپنے لیے ضروری سمجھتے ہیں۔ اس افسانے میں بھی ابن ابی العقیول و اخوہ بیان کیا گیا ہے۔ سینٹ فلوریا آف جارجیا نام کی ایک ایسی بازنطینی لڑکی کی کہانی ہے جس کی موت جواں سالی میں ہو جاتی ہے۔ جس نے بچیس برسوں تک خالق ہوں میں مجبوس رہ کر زندگی گزار لی تھی، موت کے بعد آہٹ نہر شتائی مہربانی سے پھر سے ایک سال کے لیے زندہ ہو

جاتی ہے۔ زندہ ہونے کے بعد وہ اپنے نزدیک رکھے ہوئے تابوت کے پتھر کی نئی زندگی کے لیے دعا مانگتی ہے۔ وہ پتھر قادر گرگری کا تھا۔ قادر گرگری بھی از سر نو زندگی پالیتا ہے۔ قادر گرگری کا ساڑھے تیرہ سو سال پہلے انتقال ہوا تھا۔ سینٹ فلورا اسے بتاتی ہے کہ اس پر ایک عجیب منوچہر عاشق ہو گیا تھا۔ وہ ایک روز اس کے ساتھ فرار ہونے کی اسکیم بناتی ہے۔ جس کا پتہ اس کے ضدی باپ کو چل جاتا ہے۔ فلورا کا ضدی باپ اسے اس جرم کی پاداش میں ہمیشہ ہمیشہ کے لیے دمشق کی ایک خانقاہ کی تارک الدنیا ضعیفہ کے حوالے کر دیتا ہے۔ خانقاہ میں محبوس ہونے کے بعد بیرونی دنیا سے فلورا کا تعلق ختم ہو جاتا ہے۔ یسوع کی پناہ میں رہ کر دوسری راہباؤں کی طرح رات دن عبادت میں مصروف رہنے لگتی ہے۔ بعد ازاں گرجستان کی شہزادی حکاننا تن کی درخواست پر وہ جارحیا کی ایک نئی خانقاہ کی راہبہ بن جاتی ہے۔ سینٹ فلورا مرتے دم تک اسی خانقاہ میں رہتی ہے۔ لوگ اس کی عبادت اور خدا پرستی کے معتقد ہو جاتے ہیں۔ اس کے پاس ہمیشہ عقیدت مندوں، حاجت مندوں اور بیماروں کی بھیڑ لگی رہتی ہے۔ اس کی دعاؤں میں تاثیر پیدا ہو جاتی ہے۔ ایک چھوٹ لگنے والی بیماری کی مرلین کی وہ شب و روز تیمارداری کرتی ہے۔ وہ مرلیض اچھا ہو جاتا ہے لیکن فلورا کو وہ بیماری لگ جاتی ہے اور اس میں اس کی موت بھی واقع ہو جاتی ہے۔ اس کی موت کے وقت اس کی عمر ۴۵ برس کی تھی دستور کے مطابق اس کا تابوت اسی خانقاہ کے تہ خانہ میں رکھا جاتا ہے۔ قادر گرگری اپنی داستان یہ بیان کرتا ہے کہ وہ شروع ہی کتابوں کے مطالعے کا عادی تھا۔ اس نے قرطاجہ جاکر اس مدرسہ میں تعلیم حاصل کی تھی بعد ازاں روما اور پھر آئینز اور اس کے بعد قسطنطنیہ چلا آیا۔ قسطنطنیہ کے بعد بحرہ اسود کے راستے سے گرجستان واپس آ جاتا جہاں وہ ایک پہاڑی غار میں اپنا مسکن بنا لیتا ہے۔ ایک دن لکڑی کاٹتے ہوئے پیر پہاڑی سے چوٹ لگ جاتی ہے جس کے زبردستی اس کی موت واقع ہو جاتی ہے۔ مرتے وقت گرگری اسے راز سے واقف نہ تھا کہ موت کے بعد اس کے تابوت کو یونانی ضعیفہ کی

خانقاہ کے تہ خانے میں کیسے رکھ دیا گیا تھا جہاں فلورا کا تابوت بھی تھا۔
 ۱۹۷۵ء میں یہ دونوں پھر سے زندہ ہو جاتے ہیں۔ قرۃ العین نے اس
 سے پہلے "روشنی کی رفتار" میں دو زمانوں کے فرق کو بڑی فنی مہارت کے
 ساتھ پیش کیا تھا۔ مذکورہ افسانے میں بھی وہ گریگری اور سینٹ فلورا کو
 سینکڑوں سال بعد پھر سے زندہ کر کے حیرت میں ڈال دیتی ہیں۔ اس طرح
 یہ افسانہ "اصحابِ کہف" کے اسلامی اساطیری واقعے کی بھی یاد دلاتا ہے۔
 فادر گریگری اور سینٹ فلورا ایک سال کے لیے زندہ ہوتے ہیں۔ ان کا ایک
 سال طرح طرح کی مصروفیتوں میں گزر جاتا ہے۔ سینٹ فلورا بہترین لباسوں
 کی شوقین تھی۔ وہ ایک روحانی کردار کی طرح دکھائی دیتی تھی۔ اسے ایک معصوم
 اداس اور حسین لڑکی کے روپ میں پیش کیا گیا ہے جو ناکام محبت ہے۔ لیکن اس
 کے اندر زندہ ہونے کے بعد پھر سے عشق کی خواہش جاگتی ہے۔ گریگری ایک
 تیز طرار کردار کے طور پر ابھرتا ہے۔ وہ عاشق مزاج ہے۔ مطالعے کا شوقین
 اور سگریٹ نوشی کا عادی ہے۔ لائبریریوں اور دکانوں سے کتابیں چراتارتا ہے۔
 فلورا ہمیشہ شاپنگ کرتی رہتی ہے اور گریگری سائنس، ٹکنالوجی اور عالمی سیاست
 پر تازہ ترین کتابیں خریدتا رہتا ہے۔ فلورا فیشن میگزینوں کی دلدادہ ہے۔
 ایک جگہ گریگری کو "پے یو اے" (ایک فحش انگریزی رسالہ) کا مطالعہ کرتے
 ہوئے سینٹ فلورا پکڑ لیتی ہے۔ اپنی مصروفیتوں میں یہ دونوں پورا ایک
 سال گزار دیتے ہیں اور افسانے کے آخر میں کتابوں کی چوری اور ایک
 قیمتی گاؤن جرانے کے جرم میں پولیس انھیں گرفتار کر لیتی ہے۔ فادر گریگری
 اور فلورا دونوں کو پولیس اس وقت پکڑاتی ہے جب ان کا ایک سال ختم
 ہو چکا ہوتا ہے۔ اور وہ اپنا ماسک اپنے چہروں سے اتار دیتے ہیں۔
 افسانے کا یہ انتہائی دلچسپ کلائمکس ہے۔ یہاں پہنچ کر قاری حیرت زدہ
 رہ جاتا ہے۔

قرۃ العین نے اس افسانے کو بڑی فنکارانہ مہارت کے ساتھ لکھا ہے۔
 ایک جادو کی طرح پورن کہانی قارئین کے ذہن کو جکڑے رہتی ہے۔ یہ جادو

وہی ہے جو داستان گو پیدا کر دیا کرتے تھے۔ قرۃ العین نے جدید زبان میں اسے پیش کیا ہے۔

”آئینہ فروش شہر کوراں“ اس کتاب کا میسر داستانِ طرز کا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ ”روشنی کی رفتار“ اور سینٹ فلوریا آف جارجیا کے اعتراضات سے قدرے مختلف ہے۔

”آئینہ فروش شہر کوراں“ میں قرۃ العین نے خالص ہیروئیہ تکنیک استعمال کی ہے۔ ان کے ذہن کے پردہ سیمیں پر ماضی کی تاریخ ابھرتی جاتی ہے۔ یہ تاریخ مختلف زمانوں سے تعلق رکھتی ہے۔ مصنفہ نے توریٹ، انجیل، اور قرآن کے حوالوں سے انسان کی بربریت اور خدا کے عذابوں کی داستان دہرائی ہے۔ موجودہ بین الاقوامی کشاکش انسانی وحشت ناک، قتل، غارت گری کے واقعات مصنفہ کے لاشعور میں زندہ ہیں۔ اور وہ انہیں نہیں بھلا پاتی۔ وہ جب انسان کے ماضی کی تاریخ پر نظر دوڑاتی ہیں تو وہاں بھی انہیں دور تک تک امن و امان دکھائی نہیں دیتا۔ انسان انسان کا دشمن ہے۔ وہ خود پرست لالچی ہے۔ ظلم کرنا اس کی عادت ہے۔ ”آئینہ فروش شہر کوراں“ میں مصنفہ نے جو زبانیں استعمال کی ہیں۔ وہ بھی پرانی آسمانی کتابوں کے انداز کی ہیں اس میں جادوئی اثر ہے۔

الغیث، الغیث، ہبلائل بن شیش بن آدم کے انتقال کے بعد لوگ ان کی زیارت کے لیے آتے رہتے۔

فرزندِ ندان ہبلائل نے ابلیس کے کہنے پر اپنے والد کا بت بنا کر برقعہ اس پر ڈالا اور لوگ اس کی زیارت کرنے لگے اور عالم میں بت پرستی پھیلی۔ پھر اس قوم میں ادلیس پیدا ہوئے۔ پڑھانے کی کثرت سے لقب ان کا ادلیس ہوا۔ علم نجوم ان کے معجزات میں سے تھے اور آپ درزی کا کام کرتے تھے۔ قوم ان کی پھر بت پرستی پر راجع ہوئی۔ چار سو سال کے بعد نوح آئے کہ اپنی قوم کی حالت پر نوح بہت کرتے تھے اور جب بڑھیا کے تنور سے گرم پانی نکلا اور طوفان اور قوم عاد اور ہود پیغمبر اور ساتویں زمین پر ایک

ہوا ہے نام اس کا ریح العقیقہ ہے۔ ستر ہزار زنجیروں سے اس کو باندھ رکھا گیا اور ستر ہزار فرشتے اس پر محافظ ہیں۔ جب روز قیامت وہ ہوا چھوڑی جاوے گی پہاڑوں کو مانند ابریشم کے اڑا دیے گی۔ اسی ہوا نے ظالم قوم عاد برباد کیا۔

بعدہ ساحل پیغمبر کو قوم ثمود پر۔۔۔۔۔ بعد اس کے فرشتوں نے شہرستان لوط کا قصد کیا۔ حضرت ابراہیم نے کہا میں بھی تمہارے ساتھ چلوں؟ انھوں نے کہا ہمارے ساتھ مت آئیو۔ ہم اس شہر کے لوگوں کو ہلاک کرتے جا رہے ہیں۔ عذاب کو دیکھنے کی تم میں طاقت نہ ہوگی۔

اس مجموعے میں ملفوظات حاجی گل بابا بیکتاشی نام کا افسانہ بھی ہے یہاں بھی مصنف نے ملفوظات کی زبان استعمال کی ہے اور یہ بتانا چاہا ہے کہ بزرگ اور اولیا وغیرہ جن سے انسان امن و فلاح کی دعا مانگتے ہیں۔ وہ بھی کتنے بے بس ہیں۔ یہ اولیا بڑے کمالاتی تھے۔ کوئی صبر کی تاکید کرتا ہے تو کوئی زندگی کی ناپائیداری کا احساس دلاتا ہے۔ کوئی اپنے مراقبے میں خالق کا غدوں کی طرح ادھر ادھر بکھرتا ہے۔ مصنف حاجی سلیم بیکتاشی کے ارشادات سن کر قطعی متاثر نہیں ہوئے بلکہ سلیم جی سلیم کو ہسپانیہ کے حاجی یوسف بیکتاشی کی بے بسی کا ایک واقعہ سناتی ہیں اس واقعے میں طنز و عبرت دونوں پہلو موجود ہیں۔ یہ پورا مکالمہ اس طرح ہے :

”ہم بیکتاشی محضر دُعائیں کرتے۔ حاجم تم
شمار نہڑتی ہو؟۔۔۔ سیدھی سدا دھی سدا دھی؟ ہم
شمار نہڑتے ہیں کو دار منصور نہ چڑھنا کہنتے ہیں۔
میں دور دار منصور نہ چڑھتا ہوں اور فنا ہوتا
ہوں۔ اور رند دھرتا ہوں۔ چونکہ ہم الیسا کھن
نہ کروگی نہ ہمیں کچھ معلوم نہ ہے ہرگا۔ میں روزانہ
خواہشات کو نادم ہوتا ہوں اور فنا ہوتے کو کھولتا ہوں۔“

خُذْ اَصَابِرُہ۔ کیونکہ حَتّٰی وَ قِیَوم رہے۔ تَبْ میر نے
 ذرا بے ادبی سے کہا اَقْدَمِ اَبْ کو تھپائیہ کہے حاجی
 یوسف بیکتا بستی کا نام یاد رہے۔ نپل دھوئیں صندی عیسوی
 میں وہ علیہ الرحمۃ اَبْلَسْ میں متوجہ رہے۔ خُتْ
 مُسَلِمًا اَوْدُ تَبْ قہر ٹوٹا اار کا اور ان کے مریدوں کا ضمیر
 و رضا کسی کام نہ آیا۔ حاجی سلیم نے میری بات کا
 مُطْلَق نوٹس نہ لیا اور کہتے رہے میں انوار الہی کی
 رُوشی میں سفر کرتا ہوں۔ میں بناوڑے اشعار سے
 الہی کی رُوشی میں چلتا ہوں۔ ہُو، جو بزرگ سُرَح
 رہے اُحَد سَبز اور عزیز جو سیاہ رہے اور و دُود
 حبس کی ذات میں رُوشی نہیں۔ حاجی سلیم
 بیکتا بستی کی گفتگو ختم ہوئی۔

اس افسانے میں قرۃ العین حیدر نے مختلف مقامات کو اس طرح یکجا
 کر دیا ہے جیسے وہ اکثر وقت کے سلسلے میں کرتی ہیں۔ جہاں وہ وقت کے
 آرزو اور غیر معینہ پیار کو قابو میں کرتی ہیں وہاں افسانے کی رتہ میں ایک
 فطری پن پیدا ہو جاتا ہے اور افسانہ ایک محدود وقت میں بند ہونے کے بجائے
 ماضی اور مستقبل کے لامحدود عرصے پر پھیل جاتا ہے لیکن ملفوظات میں کل
 بابا بیکتاشی میں انھوں نے وقت کے ساتھ ساتھ مقام کو بھی اسی انداز سے
 پیش کیا ہے۔

کوہ ارادت سے لے کر دہلی اور نئی دہلی تک کے مقامات کو انھوں نے
 ایک ہی سلسلہ میں باندھ دیا ہے۔ افسانے کی زبان داستان اور آسانی تحفوں
 کی سی ہے۔ مثلاً یہ جملے ملاحظہ فرمائیں :

”اس بزرگ دے آنکھیں کھول کر مجھے دیکھا

اور ”یا ہُو“ کا لہجہ بلند کیا“

دفعۃً اس میں مرد نے بولنا شروع کیا میں اس

محبیب دوستی میر سنفر کرتا ہوں اور حوصلہ ریز کی
دوستی دھے نہ آستمالوں کی حوالہ الہی کی سات
دوستیوں سے مل کر بنی دھے۔ سو کہہ رہا ہوں اے
سے مڑ چکے ہیں اور مڑ دے رہا ہوں۔
کھوپڑیاں جو کہتے عار در میر کا رہی ہیں۔ خنہ از کی
آواز میں سمند دور کا شور سن جاتی ہیں میر اے
تکلیے بڑ منتظر رہتا ہوں۔

اس مجموعے میں 'حسب نسب' جن بولوتا رہا تھا اور کمرے کے
پچھے کردار کی افسانے میں۔ قرۃ العین نے "پت جھڑکی آواز" میں کارن فلندر
اور خود "پت جھڑکی آواز" جیسے افسانے کرداروں کو بنیاد بنا کر لکھے تھے۔
اس سے قبل اتنے عمدہ کردار کی افسانے انہوں نے نہیں لکھے تھے۔ گریسی کارن
اقبال بخت، سکینہ اور تنویر فاطمہ جیسے کرداروں کے بعد انہوں نے "روشنی کی
رقمار" میں چند اہم کردار پیش کیے ہیں۔ "حسب نسب" کی چھٹی بیگم جن بولو
تارا تارا "دلارے چاچا اور کمرے کے چھپے، کیتھرن۔ اس کے علاوہ نظار
درمیان ہے "کی مس پہ وجہ دستور اور" آواز گرد" کا اولو بھی ایسے کردار
ہیں جو یاد رکھنے کے قابل ہیں۔ ان تمام کرداروں میں ایک قدر مشترک یہ ہے
کہ سب ہی کسی نہ کسی ٹریجڈی سے گزرتے ہیں۔ ان میں عزت کے ساتھ زندگی
بسن کرنے کی زبردست خواہش ہے۔ ان کے اپنے اپنے عزائم
AMBITIONS ہیں۔ لیکن تقدیر ان کو املیے کی دہلیز پر پکڑ کر دیتی ہے۔ چھٹی بیگم کا منگیتر
اجو بھائی، ایک طوائف سے شادی کر لیتا ہے۔ ایک عزت دار گھرانے کی لڑکی
کپڑے سی سی کر یا بچوں کو پڑھا پڑھا کر زندگی بسر کرتی ہے۔ خود حق حلال کی
کمانی کی خاطر دہلی اور بمبئی جا کر 'مسلم شرفاء' کے یہاں ملازمت کر لیتی ہے۔ لیکن
اس کی ٹریجڈی یہ ہے کہ وہ جس بیگم صاحبہ کو عزت دار سمجھتی ہے اور اپنی کمانی کو
حق حلال کی کمانی تصور کرتی ہے۔ وہ بیگم صاحبہ عزت داری کا خول اپنے چہرے پر
چڑھا کر اپنے گھر میں چمک چلاتی ہیں۔ اس بات کا علم چھٹی بیگم کو نہیں ہوتا۔

قرۃ العین حیدر نے اس کے بعد افسانے کو ادھورا چھوڑ دیا ہے۔ لیکن قاری کے ذہن میں کیٹھرائن کا مقام روشن ہو جاتا ہے۔ کہ ایک عزت کی دہائی دینے والے مہاراجہ کے نزدیک اب کیٹھرائن کی کیا قیمت ہوگی۔ اس کے علاوہ ”آوارہ گرد“ میں اوٹوا اپنی بیوہ ماں کا اکلوتا بیٹا ہے۔ اور دنیا کے سفر پر سیدل نکلا ہے۔ شمالی ویٹ نام میں اتفاقاً گولی کا نشانہ بن جاتا ہے۔ اوٹو کی موت جنگ کی ہولناکی کی علامت ہے۔ مصنفہ نے جنگ کی ہولناکی کا ”روشنی کی زلفاز“ میں کسی جگہ ذکر کیا ہے۔ وہ انسانیت پسند ہیں۔ انسان کی پیدا کردہ موت سے انہیں سخت نفرت ہے۔ موت کو وہ سب سے بڑی حقیقت مانتی ہیں لیکن غیر فطری موت کی وہ شدید مخالف ہے۔ ”نظارہ درمیاں ہے“ کی مس پیرو جا دستور کا کردار افسانہ ’کارمن‘ کی طرح محسوس ہوتا ہے، جو خورشید عالم کے لیے اپنے آپ کو وقف کر دیتی ہے۔ لیکن الماس بیگم جواٹیک ریس زادی ہے اور جو خورشید عالم سے شادی رچانا چاہتی ہے۔ ان دونوں کو ایک دوسرے سے ملنے نہیں دیتی۔ الماس بیگم کی سازش کامیاب ہو جاتی ہے مس پیرو جا اس غم میں گل گل کر مر جاتی ہے اس کی وصیت کے مطابق تارا بانی کو اس کی خوبصورت آنکھیں مل جاتی ہیں۔ یہی تارا بانی خورشید عالم کے یہاں ملازمت کر لیتی ہے اور ان کی دیکھ بھال کرتی ہے۔ بعد ازاں ڈاکٹر صدیقی یہ راز فاش کرتے ہیں کہ تارا بانی کی آنکھیں مس پیرو جا کا عطیہ ہیں۔

قرۃ العین کا یہ افسانہ بھی ان کے بہترین افسانوں میں سے ایک ہے۔ جس میں انسان کی بے بسی کو بڑے مؤثر طریقے سے پیش کیا گیا ہے۔ خورشید عالم کے غم میں مس پیرو جا اپنی جان تک دے دیتی ہے۔ اور قسمت کی ستم ظریفی یہ ہے کہ خورشید عالم کو اس اصراریت کا پتہ نہیں چلتا۔ الماس بیگم (خورشید عالم کی بیوی) کی سازش سے خورشید اور پیرو جا نہیں مل پاتے اور خود الماس بیگم کو یہ علم نہیں کہ مس پیرو جا اب تارا بانی (جواب ان کی ملازمت ہے) کی آنکھوں میں زندہ ہے۔ اس طرح الماس بیگم کا پُرانا زخم ہرا ہو جاتا ہے۔

اور مس پرو جان کے لیے پھر ایک زندہ بھوت بن کر سامنے آجاتی ہے۔
 ”فٹو لو گرافر“ میں جوانی اور بڑھاپے کی دو تصویریں پیش کی گئی
 ہیں۔ اور اس فرق کو بڑے عبرت انگیز انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ جوانی
 میں ایک ایکٹریس کا کیا رویہ تھا اور بڑھاپے میں کیا ہو گیا۔ مصنفہ کے یہ الفاظ
 بڑے عبرت آموز ہیں :

”زندگی انسانوں کو کٹھا گئی۔ صرف کا کردار
 باقی دھیں دگے۔“

”سکرٹری“ میں منظور صاحب کا ایک وہ دور دکھایا گیا ہے۔ جب
 وہ جوان، شوخ اور چنچل تھے۔ رانی جی ان کی ناز بردار تھیں اور جیسے ہی
 وہ بڑھاپے میں قدم رکھتے ہیں ان کو ہٹا کر ان کی جگہ ایک جوان سکرٹری
 رکھ لیا جاتا ہے۔

”یہ غازی یہ تیرے پراسرار بندے“ میں نصرت الدین کی موت
 تمہارا کے لیے ایک بڑا صدمہ بن جاتی ہے۔ اس نے نصرت کو دل کی گہرائیوں
 سے چاہا تھا۔ وہ اس کی زبان سے کہتی ہے لیکن اسی نصرت کے پرچھے اڑ
 جاتے ہیں۔

”شمار اکروٹ بندار کر خفی خفی آکھوں سے
 بڑ فبلی اسکرپ کو دیکھنے لگی۔“

کچھ دیر بعد بیوردیل شروع ہوئی۔ چاک اس
 کا کھڑاٹ سنا دینے آیا۔ آدھا چہرہ دشتی بیگ سے
 اڑ چکا تھا صرف پرو فائل باقی تھا۔ دماغ بھی اڑ چکا تھا
 ایئر لائن کے جھکے ستاف فرسٹ کلاس کا بھٹا کھریڈا
 تھا اور انٹریاں سیاہ حما صراخوں، کٹا ہوا ہاتھ کاٹے ہوئے
 کی بیٹی، گوشت اور ہڈیوں کا مختصر سا ملغوبہ۔“

ایک دوسرے رات کی موت ”لکڑہانگے کی ہنسی“ میں پیش کی گئی
 ہے۔ مصنفہ نے اس افسانے میں اس تلخ حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے

کرمفیس فردشی موجودہ فیشن پرست عہد میں ایک باعزت کاروبار بنی جا رہی ہے۔ سرکاریاں اپنی ضرورتوں کو پورا کرنے کے لیے جنسین بچتی ہیں۔ لیکن ان لڑکیوں کی معصومیت پھر بھی زائل نہیں ہوتی۔ کیونکہ وہ مرد کی مروجہ پرستی کو نہیں سمجھتیں۔ عورت مرد کے نزدیک محض ایک عیش کی چیز ہے۔ مرد جب اسے اپنی راہ کی رکاوٹ سمجھنے لگتا ہے تو اسے زرد کو ب سی نہیں کرتا بلکہ موت کے گھاٹے بھی آمار دیتا ہے۔ اس افسانے میں چند نفسیاتی جھلکیاں بھی پیش کی گئی ہیں۔ مرد کے کردار میں سادیت پسندی ہے۔ اور لڑکی اس اذیت کے عمل سے لطف لیتی ہے۔ آخر میں یہ سادیت لڑکی کو اس کی موت تک لے جاتی ہے۔

”دوستیاح اور وراہ گرو سوارے باشند“ جیسے افسانوں میں قرۃ العین نے بعض تاریخی حقائق کو موضوع بنایا ہے۔ یہ افسانے کسی ایک یا چند کرداروں کو بنیاد بنا کر نہیں لکھے گئے ہیں بلکہ ”وقت کا جبر“ ان کا موضوع ہے۔ ”دوستیاح“ میں ایک جلال الدین اکبر شہنشاہ ہندوستان ہے اور دوسرا ”سیاح“ ایک عورت ہے۔ یعنی الزمہ عادل ملکہ انگلستان، اکبر کا دو تار تار کے اعتبار سے امن و امان کا دور تھا۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کے اتحاد و اتفاق کا ”زرین عہد“ فنونِ لطیفہ کے ارتقاء اور تحفظ کا عہد خوش حالی اور تلاح عامہ کا عہد، اکبر نے جس دانش مندی سے ملی جلی تہذیب کی بنیاد رکھی۔ اس پر قائم ہونے والی عمارت آہستہ آہستہ ٹوٹنے لگتی ہے۔ ملکہ الزمہ اول ہی کی نسل سے ایک ماکہ ڈاکٹر یہ اس پر اپنا حق پھالی ہے۔ قرۃ العین نے یہ بتایا ہے کہ انگریزوں کی آمد کے بعد ہی سے ہندوؤں اور مسلمانوں میں اتفاق پیدا ہوا۔ کھسوک، افلاس اور بے روزگاری جیسے مسئلے پیدا ہوئے، ہندوستان کی تقسیم ہوئی اور پھر ان دونوں ملکوں کے درمیان تنازعے پیدا ہوئے، جنگ ہوئی۔ اکبر نے جس سیکولر قومی ریاست کا خواب دیکھا تھا اس کی تعبیر ناپید ہو گئی۔

”ان حُجُور اور عمارتوں سے بکل کرا سونے

سادا ہندوستان حلیم کیا۔ ساد سے ہندوستان کو

مُتَحَد کیا۔ سولہویں صدی میں اس نے ایک سیکولر
قومی ریاست کا خواب دیکھا۔ لیکن اس سناذ اب عظیم السنہ
دولت مند ملک پر سورج ڈوب کر دور اس اندھیرے
سرد کھنڈ آلود عزیزِ حریر کے پُر طوع ہو رہے والا
تھا۔ کیوں؟ ہمارے ہم لوگ؟ ان حُرروں اور ایالوں میں
وہ ساری آفریں گونج نہ تھی۔ عرق، نظری، سیرل
مضی، خانِ خانان، لودر مل، مار سگھ، تان سین،
عبد الصمد، فخر میگ، ملک، کیشو، حیرت انگیز۔

”وہ اس گرد سوارے باشد“ میں مسلمانوں کی غفلت پر گہرا طنز کیا گیا
ہے۔ مسلمانوں کے مقابلے میں انگریز اس لیے تاریخ بنے کہ ان کے پاس جذباتیت
کے بجائے عقلیت تھی۔ مسلمان عیش پرستی میں گم رہا، ماضی پرستی میں اسے سکون
 ملا۔ دہم پرستی میں اسے پناہ ملی۔ عمل سے اسے کوئی مطلب نہ تھا۔ اس افسانہ
میں قرۃ العین نے پلاسی اور بکسر کی جنگ سے لے کر ۱۹۴۷ء کی تاریخ تک
نچوڑ کر پیش کر دیا ہے۔

اسی افسانے میں انھوں نے کارل مارکس اور جان ہم کے ان نظریات کو
پیش کیا ہے کہ انگریزوں اور ہندوؤں کا ردباریوں کے گٹھ جوڑنے مسلمانوں
کی اقتصادی حالت کو تباہ کر دیا ہے۔ انگریزوں نے مسلمانوں کی تہذیب کو
نقصان پہنچایا اور مسلمان ان کی تہذیب کے غلام ہو گئے۔

مسلمان عیش پرستی میں پڑ گئے۔ اور میو جیے با عمل مجاہد شہادت کا جام
پیتے رہے۔ مغل زوال کے بعد اور پھر ۱۹۴۷ء کے بعد شاہی خاندان کے
افراد کو بڑے بڑے دنوں کا سامنا کرنا پڑا۔ کلو خاں رکشہ چلاتا ہے، بچہ ہتھ
بن جاتا ہے۔ اس کے والد نادر جنگ کے مصائب میں سے تھے۔ مصنف نے
موجودہ دور کے مسلمانوں کی بہتر اقتصادی حالت کی وجوہات بھی بیان کی
ہیں۔ ۱۹۴۰ء کے بعد تعلیمی ریاستوں میں نوکریاں کرنے کی وجہ سے اب
مسلمانوں کی حالت بہتر ہونے لگی ہے۔ پاکستان کے مسلمانوں کی حالت پہلے

سے بہتر ہی کہتی۔ لیکن اقتصادی بہتری نے انہیں تلہ کی طرف نہیں لگایا۔
 ہاں یہ قوم پھر تفریح اور عیش کی سمت ہی رواں ہے۔ قرۃ العین نے افسانہ
 ”فقیروں کی پہاڑی“ میں بھی ایک تلخ حقیقت پیش کی ہے۔ موجودہ
 نوجوانوں کے لیے روزگار کا حصول ایک شدید مسئلہ ہے۔ جب انہیں کوئی
 راستہ نہیں ملتا تو وہ عام لوگوں کی کمزوریوں سے فائدہ اٹھانے لگتے ہیں۔
 اور سوانگ رہا کر پیسے کمانے لگتے ہیں۔ حتیٰ کہ فقیروں میں بھی انہیں کوئی عیب
 دکھائی نہیں دیتا۔ اگرچہ یہ موضوع قرۃ العین کے لیے قطعی نیا ہے
 پھر بھی انہوں نے حقیقت نگاری کی ایک عمدہ مثال قائم کی ہے۔

”اکثر اس طرت بھی قصص فنواں ہوتا ہے“ افسانے میں بھی اقتصاد
 مسئلے کو موضوع بنایا گیا ہے۔ ایک بونی لڑکی قدرت نے جسے بڑی عمدہ آواز
 سے نوانا ہے۔ حالت کی ستم ظریفی اسے در در بھیک مانگنے پر مجبور
 کر دیتی ہے اور اندھی محبت کا قائل ہو کر اس کی آواز پر مر جاتا ہے۔
 یہ اومانہ نسبتاً آسان پیرائے میں لکھا گیا ہے۔ لیکن زبردست تاثر چھوڑتا
 ہے۔

”پالی بل کی ایک رات“ ایک تمثیل ہے۔ جو ہمارا موضوع
 بحث نہیں ہے۔

مجموعی طور پر ہم کہہ سکتے ہیں کہ قرۃ العین حیدر نے جو سفر ”تاروں
 سے آگے سے شروع کیا تھا وہ ”روشنی کی رفتار“ تک پہنچ کر فن کی
 اعلیٰ بلندیوں کو چھو لیتا ہے۔ اگرچہ ان کا افسانوی سفر ابھی جاری ہے
 اب ان کی توجہ افسانے سے زیادہ ناول کی طرف ہے۔ اور اس اثنا میں
 انہوں نے کئی بڑے اسم ناولوں سے اردو ادب کو مال مال کیا ہے افسانہ کی طرف
 ان کی توجہ کم ہو گئی ہے۔ لیکن جتنے افسانے انہوں نے گزشتہ دس پندرہ
 برسوں میں لکھے ہیں ان میں ان کے فن کی معراج دکھائی دیتی ہے۔ ان
 سے توقع کی جاسکتی ہے کہ وہ ابھی کسی اہم افسانے کا اضافہ اردو ادب میں
 کر سکتی ہیں۔

میرے بھی صنم خانے

قرۃ العین حیدر اردو فکشن کا ایک معتر نام ہے۔ افسانوی ادب کی کوئی بھی تاریخ ان کے بغیر نامکمل تصور کی جائے گی۔ انہیں ادبی ذوق و شوق وراثت میں ملا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ انہوں نے ادب میں عموماً اور افسانے اور ناولوں میں خصوصاً بیش بہا تجربات کئے ہیں۔ ان کے تجربات نے اردو کے اکثر ناقدین اور مفسرین ادب کو غور و فکر کی دعوت دی۔ کوئی ان کی تخلیقات میں شعور کی رو تلاش کرتا ہے، کوئی "خود کلامی کی تکنیک" پر زور دیتا ہے۔ ان مباحث سے قطع نظر یہ بات اپنی جگہ درست ہے کہ اس نوع کی تخلیقات نے اردو کے افسانوی ادب کو وقار اور میاں بخشا اور اردو کے ناقدین کو سوچنے اور لکھنے پر اکسایا۔

میرے بھی صنم خانے — قرۃ العین حیدر کا پہلا ناول ہے۔ اس کے علاوہ انہوں نے، سفینہ غم دل، چائے کے باغ، آخر شب کے ہم سفر، آگ کا دریا، کارہ جہاں دساز ہے، وغیرہ ناول لکھے۔ ان کے اکثر ناولوں میں تقسیم ہند سے کچھ قبل یا بعد کے اثرات پر اظہار خیال ملتا ہے۔ مثلاً میرے بھی صنم خانے، سفینہ غم دل اور آگ کا دریا وغیرہ میں جو زندگی یا جس تہذیب کو وہ پیش کرتا چاہتی ہیں۔ اس کا تعلق ایک خاص طبقے سے ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ خود اس تہذیب کا حصہ ہیں اور ان کی زندگی وہاں سانس لیتی ہے۔ لیکن ان میں تکنیک اور مواد کے اعتبار

سے وسعت اور معنویت پھر بھی پائی جاتی ہے۔ یہ تصانیف روز اشاعت سے ادب کے قارئین اور ناقدین کی توجہ اور مباحثے میں شامل ہیں۔ ان کی تشریح، تفسیر اور تنقید مختلف مکتب فکر کے نقادوں نے اپنے اپنے طور پر کی ہے۔ یہ مضمون بھی اس نوع کی کوشش ہے۔

”میسر بھی صنم خانے اس لحاظ سے اہمیت کا حامل ہے کہ یہ ناول کی دنیا میں ناول نگار کا پہلا قدم ہے۔ لیکن یہ پہلا قیم انہوں نے یقین اور استحکام کے ساتھ رکھ ہے۔ یہ ناول اپنے فنی لوازم کے ساتھ ناول نگاری کے موضوعات اور تکنیک کی نئی راہیں کھولتا نظر آتا ہے۔ ناول کے اختتام پر دسمبر ۱۹۴۴ء لکھا ہے اور سال اشاعت فروری ۱۹۴۹ء ہے ممکن ہے ملک کی آزادی کے بعد چار ماہ میں یہ ناول لکھا گیا ہو۔ اس لئے کہ اس ناول میں زمان و مکان کی جو صورت ملتی ہے، وہ اسی بات کی طرف اشارہ ہے۔

اس ناول کا موضوع اپنے اندر وسعت رکھتا ہے۔ اس میں اودھ کی مٹی بگڑتی تہذیب بھی ہے اور آزادی کے حصول کی خاطر تڑپ اور جنگ بھی، فرقہ پرستی کی مذمت بھی ہے اور طبقاتی کشمکش کا احساس بھی، ماضی کی پرستش بھی ہے اور حال سے بغاوت بھی۔ ان تمام باتوں کو ناول نگار نے نہایت فن کاری سے ناول کے قالب میں بیان کیا ہے۔ بعض لوگ خواہ مخواہ اس میں شعور کی رو کی تکنیک کی بات کرتے ہیں۔ جب کہ یہ ایک مربوط اور مسلسل کہانی ہے۔ جس میں زندگی اور تہذیب کی بھر پور عکاسی ملتی ہے۔

وہ صفحہ جہاں ناول کا عنوان لکھا ہے۔ وہیں تین الفاظ ملتے ہیں۔ (۱) تراشیدم (۲) پرستیدم۔ (۳) شکستم۔ اور اس کے ساتھ اقبال کی یہ رباعی یاد آتی ہے

ہزاراں سال با فطرت نشستم

باد پیوستم و از خود گشتم

ولیکن سرگزشتم این دو حرف است

تراشیدم، پرستیدم، شکستم (رباعیات علامہ طور، پیام شرق)

یہ رباعی بھی ناول کے موضوع کی وضاحت کرتی ہے۔ اس کے علاوہ اس ناول کا نام

بھی قرۃ العین جیسے نے اقبال کی غزل کے ایک شعر سے لیا ہے

تیسے بھی صنم خانے میں بھی صنم خانے

دو دنوں کے صنم خانے دو دنوں کے صنم خانے

ان اشعار سے جہاں ناول کے موضوع پر روشنی پڑتی ہے، وہاں ناول نگار کا اقبال

سے متاثر ہونا بھی پتہ چلتا ہے۔ اس کے بعد انیس کا یہ شعر ملتا ہے

انیس دم کا بھروسہ نہیں ٹھہر جاؤ

چراغ لے کے کہاں سامنے ہوا کے چلے

بظاہر سادہ سا شعر، مگر معنی کی وسعت اور فکر کی ندرت کا آئینہ دار۔ یہ تمام اشعار

ناول نگار نے کتاب کی تزئین محض کے لئے نہیں دیئے ان میں اشارہ ہے کہ آئندہ صفحات

میں جسم صنم خانے کی سرگذشت ہے۔ اس کے صنم خانے بھی ہیں اور فانی بھی۔ اسی لئے

تراشیدم، پرستیدم اور شکستہ کے مراحل بھی ملتے ہیں۔ یہ صنم خانے تہذیب کے بھی ہو سکتے

ہیں اور سماجی، ثقافتی، اخلاقی اقدار کے بھی۔ یہ صنم خانے "آزادی کے قبل کے اس تصور

کے بھی ہو سکتے ہیں، جب صرف انگریزوں سے ملک کو آزاد کرنے کا جذبہ کار فرما تھا۔

جب فرقہ پرستی نہ تھی، کوئی ہندو، مسلمان یا سکھ نہ تھا، سب ہندوستانی اور سچے پکے

ہندوستانی تھے اور صرف ایک مقصد تھا "ملک کی آزادی" اور اسی کی خاطر صرف ایک لڑائی تھی

"جنگ آزادی" لیکن آزادی کے حصول کے بعد "تقسیم ملک" کے احساس اور یقین کے ساتھ

ہی جوڑائیاں ہوئیں، اس نے اس "صنم خانے کے ایک ایک بت توڑ ڈالے" جب الوطنی کے

سچے ہندوستانی کے، محبت اور قریبیت کے، آپسی بھائی چارگی اور قومی یکہ جہتی کے، "صنم

خانے" اس صنم تراش کے بھی ہو سکتے ہیں جس نے رات دن کی جو کھم اور محنت سے اپنی

پسند کے صنم تراشے ہوں اور جب یہ صنم خانہ تکمیل تک پہنچ گیا ہو، عین اسی وقت کسی

سبب یا سازش کے تحت اسے اس صنم خانے کو الوداع کہنا پڑا ہو۔

اس کے علاوہ اس ناول کے تین ابواب ہیں۔ پہلا باب "جلی جائے موری نیا کنارے

کنارے" دوسرا باب "دھنستے ساحل" اور تیسرا "منزل یلنی" جیسے عنوانات سے شروع ہوتا

ہے۔ ان میں بھی ایک ربط اور ... ہے۔ وہ نیا جو کنارے کنارے جا رہی

ہے، جب ساحل کے قریب پہنچتی ہے تو وہ دھنستے ساحل ہوتے ہیں اور جب ان

دھنتے ساحل کی اذیت اور دشواریوں سے نکل کر منزلِ لیلیٰ (رات کی علامت) نظر آتی بھی ہے تو شکستہ اور بوسیدہ۔ یہ سارے چیزیں ناول کے پلاٹ کو واضح کرتی ہیں۔ اور اس کی کہانی سامنے آتی ہے۔ ملک کی آزادی کی خواہش، اس کے حصول میں ہوتی جنگوں اور ان میں ہوئی شکست یا کامیابی۔ کبھی امید کی کوئی کرن، کبھی بالکل ناامیدی، یہ اس ناول کا موضوع ہے۔

_____ ان کے نوجوان چہرہ رور پیرامید اور مایوسی اور

بجے یقینی اور خود اعتمادی کی پرچہ مایاں آگے مچولی کھیل رہی تھیں یہ نوجوان لوگ ۱۰ ان کے شائع کئے ہوئے

رسالوں اور مضامینوں کی اپیل ان کی آرٹنامز کی ہوئی آرٹ کی مثالوں کے مجموعہ۔ ان کی تنظیم کی ہوئی ہر تالوں اور مظہروں کی کامیابی۔ ان میں بہت سے قید کھینچیں دھیل چکے تھے۔ بہت سے پولیس کی سنگینیوں کا مقابلہ کر چکے تھے _____ (۲۳)

اور اس سلسلہ میں جلسوں اور تقریروں کا اہتمام اور اس میں کہی گئی باتیں بھی ناول کے موضوع پر روشنی ڈالتی ہیں۔

_____ ہم دیکھتے ہیں کہ گو دیہات میں فاشیت کو

فی الحال شکست ہوئی ہے یکنی فاشیت ڈھیت ہمارے درمیان ہمارے خلاف سرسری کارہیں لیکن خدا کی قسم رجعت پد کو شکست ہوئی۔ ص ۸ اگست یاد رہے۔ میں بنگال یاد رہے

_____ ۲۵

_____ یہ اسٹڈی سرکل کا رہے کے رہے ۲ _____

_____ یہاں کی ملت بھڑامیں قومی جوش پیدا کر دے

کے لئے۔ کیونکہ ہماری قوم کو اکثریت سے پس جانے کا سخت اندیشہ

_____ لاحق ہو گیا ہے _____ ۲۵

یہ قوم اودھ اور لکھنؤ سے متعلق ہے۔ اور قرۃ العین حیدر نے اس ناول میں

اس زوال پذیر اودھ کی داستان سنائی ہے۔ جب انگریزوں کی سیاست و حکومت نے

ان کے جاگیردارانہ اور زمیندارانہ نظام کو متاثر کیا اور ان کے اپنے تہذیبی سرمایہ کا شیرازہ بکھیر دیا۔ وہ طبقہ جو مغلوں کے حال تھا اس کے مسائل تو کچھ ہی یہاں اس طبقے کا المیہ پیش کیا گیا ہے، جو معتمد اور بڑا سمجھا جاتا تھا۔ جس کے اذدار سنگریزوں کے ساتھ اٹھتے بیٹھتے ہیں۔ ان کی خوشنودی کی خاطر کلب جاتے اور رقص کرتے ہیں اور اپنی تہذیب معاشر اور زندگی کے جنازے کو خود کا ندھا دیتے ہیں۔ اودھ اور لکھنؤ کے زوال کی یہ داستان سرشار اور رسوا بھی پہلے سناچکے تھے۔ لیکن ان میں اور قرۃ العین کی داستان میں فرق یہ ہے کہ ان دونوں نے معاشرہ کے خواص و عوام کو اپنے ناولوں میں جگہ دی اس کے بجائے عین نے صرف خواص کو اس ناول کا کردار بنایا۔ وہ طبقہ جو جاگیردارانہ نظام کا امین تھا، جن کے عملوں اور دہیاروں سے تمام سماجی، تہذیبی، ثقافتی اور اخلاقی اقدار کی شروعات ہوتی تھی اور جو ایک خاص عظمت، شان اور شوکت کی علامت تھا۔ ناول نگار نے کسی مقامات پر اپنے موضوع کی وضاحت کی ہے مثلاً یہ جیسے اور اقتباس ملاحظہ ہوں:

— ہمارے وہ بھڑکے زمانے تھے جو گذر گئے۔ عباسی خانم
کہا کرتیں۔ جب غفران منزل عمران منزل تھرکتے رات کا وقت تھے
جہاد فی جہلم کی ہوتی تھے۔ بیلا بھول رہے تھے۔ ... مڑے کنور
صاحب خلد آستیا فی صہتا بی بی بیٹھے بیچو ان گڑ گڑاتے ہیں محفل
جی رہے —————
۴۷

— اور اب میرے دیکھتی تھیں کہ باہر جاگ اڑتی رہے
ٹھہر رُود کی سفید حوڑیوں کی جگہ ایک جہت ردہ سی مڑا
برساتی میں کھڑی رہے —————
۴۸

— ریاست کا ماہانہ آمدنی گھٹنے گھٹنے پہلے
رہے آدھی دہائی سے رہی تھیں۔ اور زمین کا اختصار عملے رکھنے
کا اب نہ ضرورت تھی نہ اس کا حرج اور راہد سکتا تھا
۴۹

عباسی خانم کہتیں:

————— کیا دن تھے۔ جب لکھنؤ لکھنؤ تھا۔ ارے اب یہ
 کوئٹہ سٹروں میں شہر ہے موادیس دیس کا جناور اکو مہر گیا ہے
 مارا ایک بنگالی، پنجابی، سندھی دلی والے سب ہی آج سے
 ہیں۔ رہبان یہاں کی مگاردی۔ ہوا کو یہاں کی گند آکر دیا۔ ۷۱
 اور یہ اقتباس تو پوری تصویر پیش کرتا ہے :

تہذیب کے مرکزوں اور گہواروں میں چلنے والے
 درمیان کا ٹھوکریں کھانے کے لئے صحرانوں کی طرف نکل گئے۔
 امام بارگاہ و میران اور مسجدیں شکستہ ہو گئیں، پیرانے خاندان
 مٹ گئے۔ زندگی کی میرانی قدروں اور نعمت کے آئندہ ہیوں کی
 بھینٹ ہو گئیں۔ ایک عالم تہذیب والا ہو گیا۔ وہ تہذیب ہندوؤں
 اور مسلمانوں کا وہ معاشقہ اور تمدنی اتحاد، وہ روایات اور زمانے
 سب کچھ ختم ہو گیا۔

۲۲۷

مندرجہ بالا اقتباسات نقل کرنے کا مقصد یہ ہے کہ ناول کا موضوع واضح ہو کر
 سامنے آئے۔ اس لحاظ سے اس کا پلاٹ منظم ہے۔ کیوں کہ اس میں واقعات کی ترتیب
 و تنظیم نہایت فن کاری سے کی گئی ہے۔ اس لئے قصہ میں ربط و تسلسل بھی ملتا ہے۔
 پہلی جنگ عظیم کے بعد ہندوستان میں متوسط یا بورژوا طبقہ سرمایہ دارانہ
 نظام کی آمد سے ہر قول رستہ کے طور پر ابھرنے لگا تھا۔ وہ ایک نئی میزان اقدار اپنے
 ساتھ لایا تھا۔ جس کا براہ راست ٹکراؤ فیوڈل طبقہ کی قدروں سے تھا۔ یہ کشاکش
 لکھنؤ جیسے بڑے تہذیبی مرکزوں میں زیادہ نمایاں تھی۔ اس ناول میں اس آویزش
 کو مصنف نے خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ جس کے نتیجے میں قاری اول تا آخر
 کہانی میں خود کو شریک رکھتا ہے۔

اس کشاکش اور ٹکراؤ کو آگے بڑھانے اور قصہ کو ارتقا بخشنے کا کام مختلف
 کرداروں کے ذریعہ انجام پاتا ہے۔ ناول کی کامیابی بہترین کردار نگاری پر بھی موقی
 ہے۔ تمبیسہ بھی صنم خانے میں کردار نگاری کی اچھی مثالیں ملتی ہیں۔ اس کے پہلے باب
 میں تمام کرداروں کا تعارف ہے اور اس تعارف کے ساتھ ہی کہانی ارتقا کی منزلیں

لے کرتی ہے۔ یہ کردار ناول کے پلاٹ کو منظم و مربوط کرتے ہیں۔ یہاں کرداروں کی افراط ہے لیکن سبھی کردار پلاٹ کے مناسب ہیں۔ اکثر کرداروں کا تعارف کسی ماقول، نضایا کسی کردار کے سپن منظر میں سوچ اور خیال کے ذریعے کرایا گیا ہے۔ اس طرح سوچنے والا اور سوچا جانے والا، دونوں کردار تمام خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ قاری سامنے آجاتے ہیں۔

رخشنده اس ناول کا مرکزی اور اہم کردار ہے۔ یہ کردار ناول کے آغاز سے ہی ابھرتا ہے۔ اور جوں جوں کہال آگے بڑھتی ہے، یہ کردار بے نقاب ہوتا جاتا ہے۔ رخشنده، جو روشی اور رخشنده عرفان بھی کہلاتی ہے۔ حاصل کروا ہاراج کے زمیندار کنویر عرفان علی کی بیٹی ہے اور کنویر عرفان علی؛

_____ انہوں نے رخشنده کو مکمل آزادی دے رکھی

تھی۔ کیونکہ وہ جانتے تھے کہ وہ اس کا غلط استعمال نہیں کرے

گی۔ اس دن میرس کالج میں پانچ سال کا کورس ختم کر کے یحییٰ عرفان میرک

کی ڈگری لے تھیں۔ اس دن انور سے بکے کلچر سینٹر میں رقص سیکھ رہی تھیں،

وہ اپنے دونوں بھائیوں (بی بیو۔ بولو) کے ساتھ دلکش کلب

جاکر اسگریزی ساج میں شمل ملتی تھی۔ وہ بی بیو کی کار یا ایسی

سائیکل بوجھ جا رہی اور وہاں جا رہی آجاسکتی تھی اس کے الگ

دوست تھے اور وہ سوسائٹی میں بے حد ہراعر برتتے۔

پھر دوسری جگہ اسی کردار کے دوسرے نقش ایک اور کردار سلیم کی سوچ کے ذریعہ ان الفاظ میں اجاگر ہوتے ہیں:

_____ اور رخشنده _____ تم آتی ہو صورت

اتنی مقناطیسی کیوں ہو۔ تم ایسے سعید جیہوٹے جیہوٹے، میوانی

ملیو، بکے ایسے ہاتھ کشن میورکھ کر اس طرح کی کیا کہے، صی ہو

تمہاری کالی آنکھیں اپنی خاموشی میں کیا کیا سماتی رہتی ہیں۔

تم جن الف لیلوی صحرائوں میں سے نکل کر آئی ہو، ان صحرائوں

جہلہ کوں کے پیچھے کون سے اسرار یہاں ہیں۔ صفت کی وجہ سے

رہے، جن کے اثر سے تم اتنی مغرور ہو، اتنی الگ تھلک
 سب سے اتنی مختلف نظراتی ہو..... یہ لڑکی
 جو اس سفید برفیلی مسہری پر کشنوں کے سپہاڑے
 لیٹی تھی یہ مجسمہ جو کنوار پن کی نقادیس اور مکمل
 عورت پن کی الوہیت کے اس امتزاج نے تیار کیا تھا۔
 یہ مجسمہ جو صدیقہ مریم اور دینس ڈی میلو کا
 امتزاج تھا۔ یہ مریم کی سی تصدیق والی لڑکی مریم
 جس کا نسوانیت کے مکمل ترین تصور کے آگے سوچا ہی

۱۶۷

ہرہیں حاسکت

اس القباس سے نہ صرف رخشندہ کے کردار پر روشنی پڑتی ہے بلکہ سلیم اور
 اس کے تعلقات بھی واضح ہوتے ہیں۔ دراصل دونوں ایک دوسرے کو چاہتے ہیں، پسند
 کرتے ہیں۔ مگر اس کا اظہار نہیں کر پاتے۔ اس کی وجہ بھی الگ الگ ہے۔ رخشندہ کو اپنی
 برتری کا احساس تھا اور سلیم کو اپنی محنت اور عزت پیاری تھی۔ چنانچہ رخشندہ کے
 اس پہلو کو ایک جملہ میں ناول نگار نے یوں سامنے لایا ہے:

— رحمتہ کا حاموش رہی، وہ عمران مسر کے کورعراں علی خان

کی بیٹی تھی۔ وہ پہنچا پیر ایسٹوائڈ میں کیرے، چنے وان لڑکیوں سے بہت

کرمنا بسند نہ کرتی تھی

یہی رخشندہ جب کہ واپاراج کی زمینداری ختم ہو جاتی ہے اور سماج
 نئی تبدیلیوں کا شکار ہو رہا ہے۔ تو وہ ناچنے والی لڑکی جس سے وہ بات کرنا پسند نہ
 کرتا تھی، اسے بلوایسیلی کہتی ہے۔ اس کے نفسیاتی پہلو کو ناول نگار نے اس جملہ
 سے ظاہر کیا ہے:

— ماما چاہئے تیار کر رہی تھی۔ چاہئے بی لودھیہ میں تمہیں

میان ساؤں گئے اس سے یہ سوچنے کی بھی ضرورت نہ تھی کبھی کہ تم

رحمتہ کا عراں علی، اتنی اعلیٰ و ارفع دعا عورت تھی اس سے میرے

اس مذہب میں میٹھوں ماما کی بات نہ کرتی چاہئے کس طرح بی، عر حوییت

بھی وہی واقعیت تھی اور واقعیت اور حقیقت بذات خود اپنی سب

سے بڑی، سب سے مکمل تفسیر ہے۔ ————— ص ۱۳۳

اتنا ہی نہیں، وہ دونوں پیانوں بجاتی اور سنتی ہیں، البم دیکھتی ہیں اور آئیوٹی
کمرٹ اور غفران منزل کے درمیان کوئی غلیج نہ رہی تھی۔ بلندی اور پستی کا یہ عالم کہ وہ
رسالہ تورخشنده اور اس کے ساتھی نکالتے تھے، جب روپیہ نہ ہونے کی وجہ سے
بند ہو گیا۔ تو اسی رقصہ نے اس کی مدد کی۔ ————— یہ المیہ دراصل صرت
رخشنده کا نہیں بلکہ پوری ایک قوم کا ہے۔ جس کی پیش کش میں ناول نگار کامیاب ہے۔
بعض ناقدین نے رخشنده کی محبت کا گرفتار اس ناول کے ایک کردار اد شیر لہری
کو بتایا ہے جو مصور ہے اور سلیم کا دوست بھی۔ جب کہ اد شیر لہری کے ذہن میں کوئی
اور ہی تصویر ہے۔ دراصل سلیم اور رخشنده ایک دوسرے کو چاہتے ہیں۔ مگر اس
کا اظہار کہیں نہیں کرتے۔ وجہ یہ ہے کہ دونوں اپنی اپنی انا میں گم ہیں۔ دونوں ایک دوسرے
کے متعلق سنجیدگی سے سوچتے ہیں۔ اگر غور سے دیکھا جائے تو جتنا رخشنده نے سلیم کے
متعلق سوچا اور خیالات کے تانے بانے کیے ہیں اور کسی کردار کے بارے میں نہیں، کم از
کم اد شیر لہری کے متعلق تو بالکل نہیں سوچا۔ اد شیر لہری ایک مثالی تصویر ضرور بنانا چاہتا
ہے مگر وہ کبھی اس نہج پر سوچتا ہی نہیں۔ وہ اگر سوچتا بھی ہے تو یوں کہ: یہ سب محض جسم
ہی جسم ہیں۔ صندلی، گرم، خوبصورت، روح کہیں نہیں ملتی۔ کہیں نہیں ملتی۔

اس کے برعکس رخشنده جب سلیم کے ساتھ کرسس کے موقع پر ناچتی ہے، اور
گھر واپس آتی ہے تو اس کے متعلق سوچتی ہے اور ساتھ ہی اسے ماضی بھی یاد آتا ہے۔
جب اس نے ایک غیر ملکی ہوٹل میں کسی اجنبی کے ساتھ ایک شام گزاری تھی اور پھر وہی
شخص یعنی سلیم جب تبادلہ کے بعد لکھنؤ آتا ہے اور وہ اپنے دوست پی تو سے ملنے غفران
منزل آتا ہے تو گاڑی کا ہارن سن کر:

————— رخشنده اکٹھا ہٹ کے ساتھ اٹھی اور کمرے کی بلبائی دھلے کر کے باہر برآمد

میں آئی۔ اور رینگ پر جھک کر اس نے دیکھا کہ وہ سانولا، الزکھا، مغدورا
سیاہ آنکھوں اور لمبی پلکوں والا اجنبی اس کے سامنے کھڑا سر دی
ہے نیاری سے چاروں طرف دیکھ کر شاید کسی نوکر کو آواز دینے والا ہے۔

اوہ۔۔۔۔۔ یہ وہی ہے۔ یہ وہی ہے، یہ وہی ہے

وہ تو اسے جانتی تھی۔ اسے ہمیشہ سے معلوم تھا۔

وہ کبھی نہ کبھی آئے گا۔ وہ کبھی نہ کبھی ضرور اس سے دوبارہ

ملے گا۔۔۔۔۔ آپ ڈاکٹر سلیم ہیں؟ ص ۱۱۱

اور سلیم کے خیالات یہ تھے:

یہ وہی تھی۔ وہی تھی۔ جس کے امرت شیر گل

کے سے سیدھے سیاہ بال تھے۔ جس کا میڈرنا کا سا اسپانزی یا زنی

چہرہ تھا، جسے دیکھ کر جی بکھرا تا تھا اور لگتا تھا کہیں آگ بھڑک

اٹھی تھی۔۔۔۔۔ وہ تو اسے جانتا تھا۔ اسے ہمیشہ سے معلوم تھا

زندگی کے کاروائوں کے ساتھ گھومتے ہوئے وہ کبھی نہ کبھی اسے

دوبارہ ملے گا۔ کبھی نہ کبھی ضرور اسے دیکھ پادے گا۔ ص ۱۱۲

وہ ایک دوسرے کے تئیں کشش رکھتے ہیں اور چاہت بھی۔ لیکن جو چیزیں انہیں

اظہار سے روکتی اور ہمیشہ کے لئے ایک ہونے میں مانع ہوتی ہیں، وہ لمبائی تفریق ہے۔

رخشنده جو ہستی ہوتی تہذیب اور لٹے ہوئے نام نہاد جاگیردار گھرانے سے تعلق رکھتی تھی

اور سلیم جو اپنی محنت اور ریافت سے ڈاکٹر ہوا تھا۔ سلیم جو سنجیدہ انسان تھا، جو ان تمام

انسانوں اور ان کے ماحول کے متعلق اس طرح کا خیال رکھتا تھا:

وہ بے جینی سے اٹھ کھڑا ہوا۔ یہ بے کار بے مصرف

میرزا کے جو اسی طرح کلوں میں سگار کے دھوئیں اڑاتے اور کوک

ٹیل کے گلاس دے دے کرتے سوسائٹی کے اسکندرز پر زندہ رہتے

حد کے اپنی عمریں بتاتے ہیں۔ وہ ان کی اس دنیا سے اتنا عاجز تھا۔ ص ۱۱۳

اور وہ جس کو چاہتا تھا، یعنی رخشنده وہ اس دنیا کی تھی۔

اسی حکماتہ حد کے مجمع میں شامل تھی۔ جو وہاں

موجود تھا۔ یہ سب لوگ امر پور راج کا انوراغظم اور

سارنگ پور کا کر شامل اور حفیظ احمد اور۔۔۔۔۔ ص ۱۱۴

خاندان

وہ اصل سلیم اور رخشندہ کی محبت اور پابست کی کشش سے ناول نگار نے
 فائدہ اٹھایا ہے اور اس طرح وہ سماج کی سب سے بڑی سچائی طبقاتی تفریق
 کے مسائل کو سامنے لاتی ہیں۔ رخشندہ کے والد جو جاگیردار ہیں۔ وہ اپنی بیٹی کا رشتہ
 اپنی برابری میں چاہتے ہیں۔ اور کنور رانی نے امیر پور راج کے صاحب زادے انور اعظم
 کا اس کے لئے انتخاب بھی کیا ہے۔ وہ چودھری شمیم سے انور اعظم سے متعلق باتیں کرتی ہیں
 تو چودھری شمیم جو خود ہی رخشندہ پر نظر رکھتے تھے، انور اعظم کے کردار پر شک کا اظہار
 کرتے ہیں کہ وہ ایک رفاقت کے ساتھ سوڑوں میں گھومتے پھرتے ہیں، لوفریں۔ اس
 کے بعد کنور رانی جو کچھ سوچتی ہیں، وہ بھی اس زوال پذیر تہذیب اور معاشرت کو بے
 نقاب کرتا ہے:

————— انہیں چودھری شمیم کے رائے سے اتفاق تھا کہ اور
 اعظم لوفریں کا رہے۔ قطعی ہو گا لیکن اس لحاظ سے لوفریں یہاں
 ہوتا۔ خود کنور صاحب اور سبڑے کنور صاحب حسرت مکاف
 خدا ان کا روح نہ سے شرمادے، اپنے زمانوں میں کسی سے کیا سمجھے
 گلگتے والی گوہر اور دلا والی جہمیہ کے قصے کس کو یاد نہیں —
 کہ انور اعظم کی برائیاں بھی اچھائیاں نظر آتی ہیں۔ اور سلیم جو نوکری کرتا
 تھا انہیں قطعی پسند تھا:

————— وہ الزکھا، حرم صورت، معرور اور حور بسند
 شخص سلیم بھی اب ہر التوار کو وہاں سے آتا تھا۔ انہیں وہ شخص
 بالکل پسند نہیں تھا۔ وہ اس نودولتیے متوسط طبقے کا ایک نمائندہ
 تھا۔ جس سے وہ اتنی نفرت کرتے تھے۔ وہ کسی تعلق دار یا زمین دار
 خاندان کا لڑکا نہ تھا۔ اس کے دادا یا پیردادا کے پاس نہاھی
 کے وقتوں کے یا انگریزوں کے دیئے ہوئے خطابات سے پہلے یعنی
 وہ اس طبقے کا فرد تھا جو اپنے پیسوں سے روری کاتا تھا۔ ۲۹۳
 سلیم کی یہ بات ان کے نزدیک خرابی اور برائی تھی اور اس کے مقابلے میں انور
 اعظم انہیں پسند تھا:

وہ اور سلیم و دیگر بالکل مختلف دنیاؤں سے تعلق رکھتے

تھے۔ اور اعظم میرانی دنیا کے سمیود کے آخری نمائندوں میں سے تھا

..... اور سلیم ان رنگ محلوں کی طرف سے بالکل بے پرواہ

اور بے تعلق تھا۔ وہ ان کی دم قرڑتی ہوئی جگمگاھٹ سے بالکل

مناظر منہ تھا اور اس لحاظ سے کوئی زینت ریاض کوئی شہلا رحمٰن

کوئی حمید کا متنویر اس سے کہیں زیادہ قریب تھی کیونکہ وہ اسی

کی دنیا کا رہنے والی تھی

سلیم کو یہ بات معلوم تھی کہ کنور صاحب اسے کیوں ناپسند کرتے تھے۔ لیکن سلیم فوریہ سرچینا کہ:

میں لوگ یقیناً بہت دلچسپ تھے۔ میں کنور راہی اور

راحمہار کہلا کے والے لوگ جن کی سالانہ آمدنی کسی کانپور یا ممبئی

کے تاجر کی ایک چھبے کی مائی سے بھی کم تھی۔ میں لوگ خوشیت کے

لوٹے بیہوش تھے۔ کنور راہی تھے اور مصر تھے کہ انہیں شیش

محلوں کا باسی سمجھا جاوے۔

درحقیقت یہ ایک ترقی پسند اور دوراندیش نوجوان کے خیالات ہیں جو بدلتی ہوئی

زندگی اور وقت کے مزاج پر نگاہ رکھتا ہے اسے علوم ہے کہ یہ زمین داری اور جاگیر داری زیادہ

دنوں کی ہمان نہیں جس نو پسند ترقی اور فن کاری سے قرۃ العین حیدر نے رخشندہ اور سلیم کے

کر داروں کے: ایہ اپنی بات کہی ہے اور تہذیب کا جو نقشہ پیش کیا ہے۔ وہ ناول کے موضوع

کو واضح کرتا ہے، اس میں آفاقیت پیدا کرتا ہے۔

رخشندہ اس ناول کا مرکزی کردار ہے اور اس کے ارد گرد باقی دوسرے کردار

گھومتے ہیں۔ رخشندہ کی اس جماعت یا ٹیم میں کرن، گنی، ڈائمنڈ، کرسٹابل، دمل، حفیظ احمد

اور اس کے دو ذریعہ بیانی بی بی چو اور پرتو شامل ہیں۔ ان کے نزدیک مذہب، ذات اور قوم کی کوئی

تفریق نہیں۔ اسی لئے رخشندہ کے ساتھ گنی اور ڈائمنڈ بھی شامل ہیں اور سلیم اور بی بی چو کے ساتھ

کرن اور دمل بھی۔ اس کے علاوہ حفیظ احمد کا کرسٹابل سے عشق پھر شادی۔ یہ آپس میں بے کلف

ہیں اور بچے ذہن و دماغ کے دل سے سوچتے ہیں۔

دمل ریڈیو پر کمری کی ڈرامے پر ڈیو پس کرتا ہے۔

پی توڑ میں ہے اور پرانی قدروں سے عاجز بھی وہ ایک باغیانہ ذہن رکھتا ہے چنانچہ ریاست کا چھوٹا بیٹا ہونے کے باوجود اس نے ایر فورس میں درخواست دی اور پھر I.P.O. کے مقابلہ میں کامیاب ہو کر کنسٹیبل کی ملٹری پولیس میں اس کا تقرر ہو گیا۔ اور ملک کی آزادی کی جنگ میں مارا گیا۔ اپنے فیالات کے باعث ہی رشتہ اور پولو کے مقابلے میں پی توڑ کنور صاحب اور کنور رانی کے لئے پروہلم چائلڈ اثبات ہوا تھا۔

اس کے برعکس پولو چھوٹا موٹا پرسن آف دیز تھا خاموش طبیعت، سنجیدہ کم سخن، اس کی ساری دلچسپیاں فلائنگ کلب اور کتوں تک محدود تھیں۔ اس کی نسبت تربیت میں اس کے ماموں کے ہاں کر دی گئی تھی۔ کرن ایک صوفی ہے اور نیشنل میراڈ کے دفتر میں کام کرتا ہے۔ ملک میں ہونے والے انقلابات اور تحریکات پر اس کی نگاہ ہوتی ہے وہ سکون کا ستلاشی ہے۔ یہ تمام لوگ ایک رسالہ "نیا نیا" لکھتے تھے۔ رشتہ دیگر کا یہ علقہ وسیع بھی تھا اور ترقی پسند بھی۔ چنانچہ اس گروپ کے متعلق سید افتخار علی یوں سوچتے ہیں:

یہ حلقہ ان سب سے الگ تھا ملک کے سروں کو گالیاں دینے اور ایسا پروپیگنڈہ کر کے دے محافلے خاموشی اور صبر سے اپنے کام میں مصروف تھا۔ ملک کی ایک مڑ جب عت پر ترقی ترقی پسند عناصر کے صدر دیار کھٹنے والے اس گروہ میں سرور صیہ دار بھی تھے، نورز و ابھی اور پروڈل تارک سہی۔ لیکن کوئی یوز میس تھا فریب دینے والا نہ تھا۔ یہ لوگ مولار اور ڈامپ کو گالیاں دینے کے بعد صوبوں میں نیم دراز ہو کر سگریٹ سٹکائے کے مچا لے اس موٹروں میں بیٹھ کر کسانوں کے لئے کام کرنے کے واسطے دور دراز کے علاقوں تک جاتے تھے۔

سید افتخار علی کے دو اسرارے درج ذیل ہیں۔
یہ بھی ہے حد ان کو کھار سالہ تھا جیسے احکام میں اور صوبہ میں پیدل گھومنے والے فن کارا کھٹے مل جی کرتے تھے۔
لیکن اس میں بھی ان کا ذاتی پروپیگنڈہ کہیں نہ تھا۔
یہ گروپ بھی اپنے آپ میں ایک کردار ہے۔ اور ناول نگار نے ان کے اعمال و افعال کے

انقلاب کی خاطر ہی سٹیڈ انٹار علی کی سوچ کا سہارا لیا ہے۔

اس ناول کا ایک کردار خود رشید بھی ہے۔ یہ ناول کا نہایت اہم اور متحرک کردار ہے، جو باغیانہ ذہن رکھتا ہے۔ وہ چودھری اصغر علی کا بیٹا ہے اور قرآن اس کی بہن۔ وہ اپنے انقلابی خیالات کی وجہ سے گھر چھوڑ چکا ہے اس کردار کو ناول نگار نے اس طرح متعارف کرایا:

————— خود رشید۔ خود رشید۔ اس کے پاس اس کے اپنے کپڑے
 کبھی نہ ہوئے تھے۔ کسی کے کوٹ، دیر دیا وہ پہن لیا۔ کسی کا ٹمبل
 یا ستل اور ڈ۔ کسی کی جیادریٹ لی اور کامریڈ ہر رشید عمران منزل
 جیل آ رہے ہیں۔ اینڈ ذاتی ضروریات سے زیادہ جو چیزیں اس کے
 پاس ہوتی وہ فوراً یارنی کے دوسرے ساتھیوں کو دے دیتی تھیں
 مٹی سی سرخ رنگ کی لاری — — میں جس میں سرخ جہاننا
 لہرایا کرتا تھا وہ اکثر ڈاکٹر محمود الظفر اور ڈاکٹر رشید جہان اور
 ان کے رفیقوں کے ساتھ جانے کا رہے میں مصروف گھومتا نظر آتا تھا
 اس کے اور عمران منزل کے سیاسی خیالات میں بڑا فرق
 اختلاف تھا —————

جب پی چو، پرو اور رخشندہ وغیرہ اسے چھیڑتے اور تنگ کرتے تو اس کا مافی الغیر
 جھپک پڑتا ہے:

————— ارے تم زوال پذیر زمین مار لوگ کیا کھا کر
 صہیں تنگ کر دو گے۔

ٹھیک اسی نوع کا ایک کردار "علی" ان کے ناول "سفینہ غم دل" میں بھی ملتا ہے —
 ایک بار کافی تناؤ اور الجھن کی حالت میں اس نے رخشندہ سے جو باتیں کہیں وہ بھی
 اس کے مزاج کو نظر کر رہی ہیں اور آنے والے تبدیلیوں کا پیش خیمہ ہیں:

————— میں تمہیں مار ڈالوں گا، جاں سے تم سب کو۔ عمران
 منزل کی اینٹ سے اینٹ بھاڑوں گا، کروا صراج تباہ ہو جائے گا۔ کڑھا
 راج کس کا؟ کسانوں کا عمران منزل کس کا؟ مزدوروں کی —————

ناول نگارتے اس کی کردار نگاہی میں بھی کمال دکھایا ہے۔ خود اپنی طرف سے ایک جملہ بھی نہیں کہا اور ساری باتیں، یہ ساری گزری باتیں جو رخشندہ کو قمر آرا کی کالی جھکی پلکیں دیکھ کر یاد آئی ہیں، ان سے اس کردار کے نقوش ابھارے ہیں۔ یہ کردار ہمیں گودان کے ”گوبر“ کی یاد دلاتا ہے۔ فرق اگر ہے تو طبقہ کا۔ گوبر ایک مفلوک الحال اور نچلے طبقے کا کردار ہے۔ جو بغاوت تو کر سکتا تھا، مگر خورشید کی مانند چیلنج نہیں کر سکتا تھا اور گوبر کی بغاوت فطری تھی، وہ اس کی مجبوری ہو سکتی تھی، اپنی محرومیوں اور ظلم کی شدتوں سے اسے نکلنا تھا اس کا حل اسے تلاش کرنا تھا، جس نے اسے بغاوت پر اکسایا۔ لیکن خورشید ایک ایسے طبقے کا فرد ہے جو خوش حال ہے جس کی جاگیر داری اور زمینداری ہے۔ جو اچھا کھا، پہن اور اوڑھ سکتا ہے۔ اس کے باوجود طبعاً جبر و بیدار کے خلاف جنگ کرنا بڑی بات ہے اور اپنی تمام آسائشوں اور نرم گدڑوں سے نکل کر گھر چھوڑ دینا اس کردار کی زندگی اور باطنی کاشت ہے۔ اس لحاظ سے یعنی کا یہ کردار منفرد ہے۔ یہ وہ کردار ہے جو اکیلا انقلاب کی آگ میں جلا ہے۔ ورنہ دوسرے کردار مسائل تر نکالتے ہیں۔ سماج اور ملک کے مسائل پر غور بھی کرتے ہیں۔ مگر ان کا حل ان کے پاس نہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ یہ خود زوال پذیر لوگ ہیں۔ ان کے اپنے مسائل خود ان سے حل نہیں ہوتے۔ یہ ایسے افراد ہیں جو مضبوطی شان و شوکت کے لبادے میں لپٹے ہیں۔ آنے والے انقلاب کو محسوس بھی کرتے ہیں، مگر تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہیں۔

عباسی خانم ایک جہاں دیدہ کردار ہے۔ پرانے وقتوں کی یادگار ہے۔ مختلف تغیرات اور انقلابات اس کی آنکھوں نے دیکھے ہیں۔ وہ حال کو دیکھ کر بڑھتی ہیں، اور شاندار ماضی کو یاد کرتی ہیں، حب غفران منزل میں ان کے مطابق، شان و شوکت، عزت و منزلت اور ثروت کا ڈیرا تھا۔ یہ عباسی خاتم جو بابل ہزار داستان تھیں، اس کردار کے ذریعہ ناول نگار نے اس عہد کی تہذیب و معاشرت کو اجاگر کیا ہے۔

رخشندہ کی ماں، کنور سانی سلطنت آرابیگم بہت موثر ن خاتون تھیں۔ مہینے میں ایک آدھ بار کسی نلا اور شو کی صدارت، یا ضلع کی سالانہ بیڈ منٹن ٹورنامنٹ کے تقسیم اندام یا گورنمنٹ ہاؤس کے ایٹ جوم کی شرکت اور اسی طرت کے دوسرے بیکار فیشن ایبل، سوشل

فرائض جو ان کے سر پر پڑتے تھے، وہ بڑے مزے سے انجام دے لیتی تھیں، لیکن اس کے باوجود پرانے وقتوں کی وضع داری ان میں اسی حد تک موجود تھی کہ دن بھر میں کنور صاحب سے ان کی اوشیل قسم کی ملاقات صرت دوپہر کے جلسے کے وقت ہوتی تھی۔ ص ۴۴

..... کنور رانی کی طبیعت بہت مختلف تھی، وہ بے تحاشا اونچے حسب نسب والی، مغرور، خود پسند، سرتاپا کنور رانی ہی کنور رانی تھیں۔ مانا ٹھہر میں اور غفران منزل میں ان کا حکم چلتا تھا۔..... ریاست کا کوئی اوق معاملہ آن پڑتا تو کنور رانی بڑے دلکش انداز سے سر ہلا کر کہتیں "ای کا جانت ہیں۔ لے بس اب رہے دو" ص ۴۵

زمیندار گھرانے کی ایک ثروت کے جوتیور اور انداز ہو سکتے ہیں۔ وہ سب کے سب کنور رانی کے کردار میں نظر آتے ہیں۔ اس کی کردار نگاری میں بھی ناول نگار کامیاب ہے۔ اسی طرح کنور صاحب کے کردار پر ان القاد میں روشنی ڈالی ہے۔

وہ شیشوں سے بنے ہوئے اس رنگ محل میں اسی طرح میٹھے قانون شیخیل جتے اور چاندی کا بیچواں گر گڑا رہتے تھے۔ جوان کے مزگ صدیاں گزریں ان کے لئے تیار کر رکھے تھے۔... کنور صاحب سال کا زیادہ حصہ اپنی ریاست کے قصبے مانا ٹھہر میں گذارتے۔ جاڑوں میں نکھو آجاتا، گرمیوں میں وائلڈ فلاور ہال نینی قال یا سوا دے ہوٹل مسوری کو زینت بنھتے۔ ان کے مشغلے بعد اد میں مہبت کم تھے سال میں چند مرتبہ قیصر باغ کی بارہ دریا کے اعلیٰ بیمارنے کے مساعروں کی صدارت امرتسر اسڈیں ایوسی الین کا سالانہ ڈنر، گورنمنٹ ہاؤس کے ایٹ ہوم اور یونیورسٹی کے کورٹ کی میٹنگ جس کے وہ ہمیں تھے۔

ص ۴۵

اس اقتباس سے کنور صاحب کے عادات و اطوار ان کی زندگی، ان کے مشغلے ان کی پسند و غیرہ کا واضح اندازہ ہو جاتا ہے۔ اس کے علاوہ یہاں تلیسحات اور علامات کا بھی سہارا لیا گیا ہے۔ مثلاً شیشوں کا رنگ محل، قانون شیخ، چاندی کا بیچواں، وغیرہ جن

ہیں ایک خاص تہذیب پوشیدہ ہے۔

مذکورہ بالا تمام کردار اپنے اپنے مزاج، اوصاف، عادات اور طبیعت کی پوری پوری نمائندگی کرتے نظر آتے ہیں۔ ناول کے تقریباً سارے کردار اس کے پہلے باب میں قاری سے متعارف ہو جاتے ہیں اور پھر اگلے صفحات میں ہمیں ان کی شناخت میں کوئی دشواری نہیں ہوتی۔

بعض ناقدین ادب کو ان کی کردار نگاری کے متعلق اعتراضات ہیں اول یہ کہ ان کی کردار نگاری کا اپنا ایک انداز ہے ظاہر سی بات ہے ہر بڑا فن کار انفرادیت قائم رکھنے کی کوشش کرتا ہے اس کا اپنا ایک انداز ہی اسے انفرادیت بخشتا ہے۔ اس لحاظ سے یہ ان کی خامی نہیں، خوبی ہے۔

اعتراض دوم یہ کہ، وہ کردار کے اندر جھانکنے کی کوشش نہیں کرتیں یعنی ان کی کردار نگاری خارجی ہوتی ہے۔ داخل سے ان کا کوئی مطلب نہیں ہوتا۔ ان میں گہری نفسیات کا فقدان ہوتا ہے اور ایسا وہ دائرہ طور پر کرتیں ہیں تاکہ نفسیاتی تجزیہ کے ساتھ جنسی مسائل کا اگر ذکر آئے تو اس سے بچ سکیں۔

مجھے ان اعتراضات پر تعجب ہوتا ہے کہ اردو کے نقاد ایک طرف توقیر العین حیدر کی ہر تخلیقات میں "شعور کی رو" کی تکنیک بتاتے ہیں دوسری جانب ان کی کردار نگاری میں "داخلیت" کے فقدان کی شکایت کرتے ہیں۔ شاید وہ بھول جاتے ہیں کہ شعور کی رو" میں کردار کے شعور اور نفسی کیفیت کی گہرائی ہی ناول نگار کا مقصد ہے اور اسی سے وہ پلاٹ کی تعمیر کرتا ہے۔ دوسرے غلطوں میں یہاں "داخلیت" پر ہی زور دیا جاتا ہے۔ جہاں تک جنسی مسائل کے ذکر سے معنی کے اجتناب کی بات ہے، اس کی وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ وہ جنس کو شجر ممنوع سمجھتی ہیں۔ اس لئے ۱۰ کے قریب پھٹکتی بھی نہیں۔ بصورت مجبور ہی اس کا ذکر آ بھی جائے تو دامن کشاں گذر جانے کی کوشش کرتی ہیں۔ جس کے نتیجے میں ان کی کردار نگاری کمزور ہو جاتی ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" لے بھی کردار لڑکے اور لڑکیاں، بالکل بے کلفت دوست ہیں۔ ان میں سے کسی کسی کے دل میں کسی کے لئے محبت انکڑا لیاں لیتی ہے لیکن اس کے اظہار کی جرأت کسی میں نہیں۔ چنانچہ

ایک بار جب فرط جذبات سے مغلوب ہو کر پی چو، کرسٹابل کو گود میں اٹھا لیتا ہے تو وہ خود کو گناہ گار اور سماج کا بڑا مجرم سمجھتا ہے اور ایک حادثہ کا شکار ہو جاتا ہے۔ یہاں تک کہ اپنی بہن سے بھی نہیں ملتا ہے۔ حالانکہ جس فضا اور ماحول میں پی چو نے یہ حرکت کی، وہ اس کے کسی بُرے جذبات کی نشاندہی نہیں کرتا۔ لیکن ناول نگار نے اسے بہت SERIOUSLY لیا ہے۔

یہ بات تسلیم کہ وہ کرداروں کی تحلیل نفسی و اخلاقی طور پر نہیں کر پاتیں لیکن میرے بھی صنم خانے کے کچھ کردار ایسے ہیں جن کی خارجی زندگی کے ساتھ داخلی کیفیات بھی ابھرتی ہیں۔ مثلاً خورشید سلیم اور رخشندہ کا کردار یا پھر کنور رانی اور کنور صاحب کا کردار۔ رخشندہ جب دعا کے لئے ہاتھ اٹھاتی ہے تو سوچتی ہے جانے لوگ دعائیں کیا مانگتے ہیں۔ میرے پاس تو سبھی کچھ ہے۔ یہی رخشندہ اس طرح بھی سوچتی ہے کہ: اور میں پریوں کی کہانی کی لاجبکاری نہیں بلکہ اودھ کی ایک چھوٹی سی تنزل پذیر زمیندار کی بہت معمولی اور بہت دکھی رڑ کی تھی!

پھر ایک اور مقام پر رخشندہ اور کنور رانی کے کردار کا تقابل کرتے ہوئے جو باتیں لکھی ہیں وہ خالصاً نفسیاتی ہیں۔ مثلاً:

لیکن کنور رانی اور رخشندہ کا طبیعت میں زمین و آسمان کا فرق تھا۔ بچپن سے مینی قال کے اسکول کے بورڈنگ میں رہنے کی وجہ سے وہ ان سے زیادہ مائوس نہیں تھی۔ سنیئر کیمرج کے بعد وہ گھر واپس آئی تو اس نے غیر محسوس طریقے سے خود کو کنور رانی سے بہت احسن پایا۔ کنور صاحب اپنے بیٹوں کو زیادہ چاہتی تھیں۔ جس کا لازمی نفسیاتی رد عمل یہ تھا کہ کنور صاحب رخشندہ کو دیکھ کر جیتے تھے۔

کیا یہاں کرداروں کی داخلی کیفیات سامنے نہیں آتیں؟ یہ اقتباس اور یہ رویہ دراصل نفسیات کی ایک اہم اصطلاح کی طرف اشارہ ہے جسے AUDIPUS COMPLEX کہتے ہیں۔

میرے بھی صنم خانے کے یہ کردار ان کے دوسرے نادلوں کی طرح اعلیٰ طبقے کے نمائندہ ہیں یہ پڑھے لکھے، اونچی سوسائٹی میں اٹھنے بیٹھنے والے اور خاصے انٹلیجنٹ

قسم کے ہوتے ہیں۔ چنانچہ اس ناول میں بھی شعلہ پری، عباسی خانم، گل شو وغیرہ کے علاوہ جو دھاصل غفران منزل کی مہرباں اور مغلانیاں ہیں، تعلیم یافتہ اور فیشن پرست کردار ہیں۔

اعلیٰ طبقے کے یہ کردار خواہ انقلاب اور تغیر کو سمجھیں یا نہ سمجھیں، مارکس اور اشتراکیت اور مذہب کے فرق اور تعریف سے نا بلد ہوں۔ لیکن فیشن کے اعتبار سے اسے تصرف میں ضرور رکھیں گے۔ یہی وجہ ہے کہ ان کے اندر تضاد اور اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس DUAL CHARACTER کو عینی نے یوں لکھا ہے :

_____ سدرنگ پور کا راجہ حفیظ احمد خان حبو۔

خیالات کے لحاظ سے بڑا میکاسرخ بنتا تھا اور طالب علمی کے زمانے میں کرسٹابل سے شادی کرنے سے پہلے روس تک ہوا آیا تھا، کہہ رہا تھا "زمین کے افلاک اسرا سے اچھا ہونے کی خوشی میں اہاں بیگم نے میلاد شریف کروایا... (بہی آپ لوگ بس مذہب پر ہی عنایت کیجئے۔ اس ترقی پسندی سے صہیں صحاف رکھیے) کرن سیڑھیوں پر جیکا بیٹھا سب کی ماتیں سننا رہا (وہ اپنا ہر مضمون یا نظم شروع کرنے سے پہلے غیر ارادی طور سے "اوم" لکھ لیا کرتا تھا۔ اور ہر مضمون پر نظر تانی کرتے ہوئے اسے کاٹ دیتا تھا) _____ ص ۲۳۴

یہ اقتباس انسان کی نفسیات کے کئی پہلو سامنے لاتا ہے۔ حفیظ خاں تو میلاد کرواتا ہے اور کرن جو کام کرنے سے پہلے اوم لکھتا ہے۔ یہ سب شخصیت کے تضاد کو ظاہر کرتے ہیں۔ اشتراکیت عہد نو کا اہم ترین فلسفہ تھا۔ نئی انسان دوستی کا فلسفہ تھا اسے فیشن کے طور پر یہ لوگ اڑھ تو لیتے ہیں مگر وہ ان کی طبقاتی نفسیات سے میل نہیں کھاتا تھا۔ بچپن سے مذہبی تعلیم کے جن اثرات نے ان کے داخلی کردار کو بنایا ہے۔ وہ اس نئے لباس میں بھی جھلکتے رہتے ہیں۔ یہ بھی نفسیاتی اثرات نگاہی ہے۔

یہی وجہ ہے کہ صرف خورشید ایک ایسا کردار ہے۔ جو انقلاب آشنا ہے اسی لئے وہ ان کھوکھلے انقلابی ذہن والوں سے کنارہ کشی اختیار کر لیتا ہے۔ اس مطالعے کے بعد ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس ناول میں قرۃ العین حیدر کی ناول نگاری مناسب اور فن کے اعتبار سے مکمل ہے۔ یہ ایک الگ بات ہے کہ ان کے اکثر کردار مثالی نظر آتے ہیں۔ چنانچہ بقول پروفیسر وقار عظیم عینی کے تمام کردار بہت معصوم، بہت نیک سرشت اور اعلیٰ وارفع ہیں۔ لیکن ان میں کمزوریاں بھی ہیں۔ مثلاً پیو کا حفیظ احمد خان کی بیوی کرستابل کو جہاں باقی ہو کر گود میں اٹھانا وغیرہ۔ اس لحاظ سے ان کے کردار کو شرعیانہ دیر کے کرداروں سے مماثل قرار دینا، کچھ زیادہ صحیح نہیں۔ ہاں یہ سچ ہے کہ ان کے نسوانی کردار یا مرد میں کوئی خاص فرق سوائے جنس کے نظر نہیں آتا۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ وہ جس طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہاں اس قسم کا کوئی تکلف نہیں ہوتا اور مرد اور عورتیں شانہ بشانہ زندگی کے میدان میں کام کرتی ہیں۔

کردار نگاری کا بہت کچھ اعصار مکالمہ نگاری پر ہوتا ہے۔ چنانچہ اس ناول کے کردار جس طبقے سے متعلق ہیں اس کی نمائندگی ان کی زبان بھی کرتی ہے۔ یہاں اودھ کی تہذیب و تاریخ کی کہانی پیش کی گئی ہے۔ اس لئے کردار بھی اسی ماحول کے ہیں۔ تعلیم یافتہ افراد کی زبان تو غیر بڑی حد تک عذوقی اثر سے دور ہو جاتی ہے۔ اس لئے کنور صاحب، سلیم خورشید، شہدائے امن اور رخشندہ وغیرہ کی زبان اور ان کے مکالمے میں اتنا فرق نہیں۔ لیکن کنور رانی، عباسی خانم، گل شبو وغیرہ ایسے کردار ہیں، جو اودھ کی زبان بولتے ہیں۔ ان کے مکالمے بھی اسی نوع کے ہیں۔ چند مثالیں دیکھیے:

— اللہ کی دھڑکی تمہاری مادہ بہارت سو دیا اودھ تو اہم تو سوچت رہی

انہی امیر کردہ ہیں اب تم نہ آئی ہو "امریو رو کی بیگم نے کہا۔

— "کی جو موٹریا کھلے گئے رہن ایسی ہار رہا اب لگنا نہیں آئے سکن"

کردار راج کی کنور رانی نے جواب دیا۔

— متعلقہ بری سرآمد ہے میں آکر لوں۔ لالہ تم کامیاں ملاوت میں

جب رخشندہ نے گل شبو سے قمر آرا کو بلانے کے لئے کہا تو اس کے مکالمے دیکھئے،

— "وہ کھڑکی میں دوانک کر جلائی۔" — کریشیا

اے کریشیا ————— چلیے آپ کو صہری مٹی ملاوت ہیں۔ ص ۲۱۰
 آپسی گفتگو کا رنگ ملاحظہ ہو :

————— گل شہر کہتے رہی جہوئی حرم ماں بیٹیا ہوں نکھل جاتے

کا چاشت ہیں —————

شعلہ پری نے زردہ پھانکتے ہرے اس روز کا اہم ترین موضوع سخن چھیڑا۔
 البتہ کنور رانی کے مکالموں میں تضاد پایا جاتا ہے۔ کبھی وہ بالکل اوور دھڑکی
 زبان بولتی ہیں مثلاً :

————— پی چو، پو لو کے بیہو رہے تو بسٹ مرنا سیداد

بیگم : "کنور صاحب اپنی مٹی کی فکر جنود کر رہی ہے۔ یہ تو ادب ہیں

کا کام ہے۔"

اس کے علاوہ دوسرے کردار جو تعلیم یافتہ ہیں، اپنی گفتگو میں زیادہ تر
 انگریزی جملے اور الفاظ کا استعمال کرتے ہیں۔ جو ان کے اپنے اس ماقول سے لگا بھی
 کھاتے ہیں۔ یہ گفتگو دیکھئے :

"قرہ جیسی وائلڈ کیٹ" سلیم بھجکے بھجکے

"اسکنداز کا وجود بڑی طرالت ہے"

"آسمان پر اتنی سوئیٹ دھنک نکلی ہے"

"یہ تو واقعی مڑ بھڑکی ہے"

محبت میٹھاؤ فیکٹ اور آن رو مینٹک جبر ہے۔

ص ۲۲۸-۲۲۹

"یہ کمپیوٹر ان ازم ہے۔"

اسی لئے اسلوب احمد انصاری کا خیال ہے کہ :

————— وہ غیر ضروری طور پر ایسی تحریروں میں انگریز

الفاظ اور مترادف استعمال کرتے ہیں۔ جس سے لکھے والے کے

ذہن کی نا پختگی اور زمان کے مصنوعی بن کا احساس ہوتا ہے

اور تحریروں کی روان میں رخنہ پڑ جاتا ہے۔ جس کے لئے کوئی

صحقول جوار موجود نہیں ————— (فکر و نظر ص ۳)

کے زمانے میں یا اجودھیا نگر کے راجاؤں کے وقتوں میں

تھا۔

(ص ۳۷۷ - ۳۷۸)

ان کے مطابق آزادی تو ملی، مگر ہم نے اس کا صحیح مصرف نہیں کیا۔ بجائے اس کے کہ ہم مل جل کر رہتے، خواہ مخواہ فرقہ واریت اور طبقاتی کش مکش کے جال میں الجھ گئے ہیں اور مسئلے کا حل ایک دوسرے کے پیٹ میں چھرا گھونپ دینے میں سمجھتے ہیں۔ ہم شہرناکھیوں اور پٹیاہ گزینیوں اور اغوا شدگان کے گلوں میں تقسیم ہو گئے تھے۔ زندگی کے پروہلم کا جوہل گوتم، عیسیٰ، سیٹ فرانس، ٹالسٹائی کسی بے وقوف کو نہ سمجھا تھا، اتنی آسانی سے دریافت کر لیا گیا تھا،

(ص ۳۸۷)

انہوں نے اپنے خیالات اور نظریات کو بعض موقع پر صاف صاف لکھا ہے، دیکھیے:

پنڈت جس نے بلدیو سنگھ سے کہا۔ خدا کے

دئے دی کی حفاظت کے کام پر مزاج اور مذہبی پولیس میں مسلمان

افسر مقرر رکھ لو۔ لیکن حسب معمول ان کی کسی نہ نہیں چلے دی۔

ان کے پاس فون آیا۔ مکتبہ جامعہ جل رہا ہے۔ خدا کے لئے

کچھ کیجئے۔ وہ بیہوش بیہوش کر رہے گئے۔ اور انہوں نے جپا کر

کہا، ارے یہ کیا عصب کر رہے ہو۔ اس مکتبے کو تو چھوڑ دو۔

یہ محض کاغذوں کا اسباب نہیں ہے۔ یہ ایک یوریئل کا

سرمایہ ہے۔ قوم کی عزیز ترین دولت ہے۔ (ص ۳۵۴)

مہاتما گاندھی کہتے ہیں واپس آئے..... انہوں نے

کہا بھائیو۔ مجھے یہاں شہری نہیں ملتی۔ کیسے ملے۔ مسلمانوں

کو تو تم نے شہری منڈی میں مار کے ختم کر دیا مسلمانوں کو

کیوں کاٹ رہے ہو..... میں تمہارا باب ہوں۔ مجھے ایسا

باب سمجھو۔ کسی نے، خود ان کی قوم نے انہیں اپنا باب نہ

سمجھا۔ (ص ۳۵۵)

یہ اور اس نوع کے دوسرے اقتباسات ناول نگار کے مقصد کو واضح کرتے ہیں۔

دراصل ان کے نزدیک زندگی، انسانیت سے عبارت ہے۔ ان کا یقین ہے کہ باہمی

اتفاق اور سہمدریاں، خلوص اور محبت ہی انسان کو انسان بنا سکتی ہیں۔ اور مختلف مذاہب اور اقوام کی مسلسل جنگوں اور قریانیوں کے ذریعہ حاصل ہوئی آزادی کے بعد جو کچھ ہوا، انسانیت کا سروہاں شرم و ندامت سے جھک جاتا ہے۔ انہیں باتوں کو ناول نگار نے اس ناول میں دلچسپ پیرائے میں بیان کرنے کی کوشش کی ہے۔

در اصل یہ ناول ایک عہد کی تاریخ ہے۔ تہذیب کا ایک مرقع ہے۔ رخشندہ کا تعلق غفران منزل سے ہے۔ غفران منزل ایک زمانہ میں اپنی تہذیب اور تمدن کے لئے مشہور تھا۔ مگر زمانہ کے تغیرات اور انقلابات نے غفران منزل کو بھی متاثر کیا تھا۔ غفران منزل کے استعارے میں ناول نگار نے مسلمانوں کی اس تہذیب کو پیش کش کیا ہے جس میں جاہ و جلال، شوکت و شان اور خودی و خودداری تھی۔ جہاں زمیندارانہ نظام تھا۔ جن مسلمانوں نے ملک کی آزادی کی خاطر جان دی تھی، مال و اسباب اور عزت لٹائی تھی۔ مگر اس قربانی کے نتیجے میں انہیں اپنا وطن چھوڑنا پڑا۔ یہ نظام برباد ہو گیا، شان و شوکت کے ستارے، آزادی کا سورج طلوع ہوتے ہی ڈوب گئے۔ ان تمام شکست و ریخت کو خوبصورتی اور فنکاری سے ناول میں پیش کیا گیا ہے۔ وقار عظیم نے جو بات آگ کا دریا کے لئے کہی ہے وہ بڑی حد تک "میسر بھی صنم خانے" پر بھی صادق آتی ہے کہ:

— آزادی کے بعد کی زندگی پر ناول بھی لکھے گئے ہیں

اور افسانے بھی۔ لیکن ان میں سے کسی میں مطالعے، مشاہدے، غور

و فکر اور تجزیے کی وہ رچی ہوئی کیفیت نہیں جو اس ناول میں دھمکتی ہے۔

(ادب لطیف ص ۲۰)

ناول نگار کا کمال یہ ہے کہ سماجی حقیقت نگاری میں ادبی اسلوب سے کام لیا ہے اور محض واقعات نگاری نہیں کی۔ اگر اس ناول میں براہ راست فتوات اور تقسیم ہند پر اظہار خیال کیا جاتا تو اس کی ادبی اہمیت رقصِ ابلیس (ایم۔ اسلم) مجاہد (رئیس احمد جعفری)، اور انسان مرگیا (رامانند ساگر) کی طرح کم ہو جاتی اور اس کی حیثیت ادبی سے زیادہ صحافتی اور تاریخی ہوتی۔ لیکن چونکہ یہاں وقت اور حالات کے تحت زندگی

کی نئی تبدیلیوں کا اشارہ ہے اور ایک تہذیب و معاشرت کے زوال، بلندی و پستی کا آئینہ خانہ ہے۔ اس لئے قاری کی دل چسپی کہانی سے فطری طور پر قائم ہو جاتی ہے۔ یہاں جملوں یا بیانات و واقعات سے جذبات کا استحصال نہیں ملتا، انقلاب زندہ باد کی ناگوار صدا نہیں ملتی، بلکہ ایک فکر پیدا ہوتی ہے۔ شعور بیدار ہوتا ہے۔ اور ہم جان پاتے ہیں کہ ہندوستانی سماج اور تہذیب میں تبدیلیوں کے اسباب کیا ہیں، ان کے محرکات کیا تھے، نیز ان کی تشکیل کیوں کر ہوئی۔ اور یہی اوصاف ہی خوبیاں اس ناول میں زمان و مکان کا تصور پیش کرتی ہیں۔ جو شعور کی رو کی تکنیک میں لکھے گئے ناولوں میں مفقود ہوتا ہے یا ہوتا ہے تو نمایاں نہیں ہوتا۔ اس لئے اس ناول کو شعور کی رو والے ناولوں میں رکھنا مناسب نہیں معلوم ہوتا حالانکہ اردو کے اکثر ناقدین نے اس میں شعور کی رو کی تکنیک ہی تلاش کی ہے۔ مثلاً ڈاکٹر یوسف سرمست نے اس ناول میں 'زمان و مکان' کی نشاندہی کی ہے لیکن پھر بھی وہ اسے شعور کی رو میں لکھا گیا ناول ہی کہتے ہیں۔ اس کے لئے مغربی مفکرین اور اہل قلم کے آراء نقل کرتے ہیں۔ درجینیا و دت کے حوالے سے لکھتے ہیں کہ:

اس لیے عام مفہوم میں اس کے ناول میں کوئی بدلتا ہو گا۔ کوئی ٹرمبڈی ہو گی نہ کامیڈی ہو گی نہ صمیمیت کا بنداز ہو گا۔ قرۃ العین حیدر بھی روایت کی علامت نہیں ہیں۔ انہوں نے بھی دنیا کے جدید ناول نگاروں کی طرح اپنی ناول کی بنیاد احساسات و جذبات کی پیش کش پر رکھی ہے۔ اس لئے وہ 'مادیت' یا 'ٹھوس' اور 'واقعی' انداز جو روایتی ناولوں کا ہوتا رہے ان کے ناول میں قطعی مفقود ہے۔ (ص ۴۶)

اسی طرح رابرٹ ہمفری سے اتفاق کرتے ہوئے لکھا ہے:

اسان کے شعور کی رو دریا کی طرح بہتی رہتی رہے اور ذہن اپنا ایک علیحدہ زمانہ و مکان کا تصور رکھتا رہے جو خارجی دنیا سے بالکل علیحدہ ہوتا رہے۔ اسی داخلی زمانہ و مکان کے تصور پیش کر رہے ہیں۔ ... شعور کی رو کی تکنیک کو مرقی

۱۔ اصل میں شعور کی رو کے ناولوں کا مقصد کوئی کہانی

یا قصہ بیان کرنا نہیں ہوتا

۲۵۴

تعب یہ ہوتا ہے کہ ڈاکٹر یوسف سرمست کے بیانات کی تردید خود ان کے ہی جملوں سے ہوتی ہے۔ ان کا خیال ہے اس نوع کے ناولوں میں (شعور کی رو) کوئی پلاٹ کوئی ٹریڈی کوئی کامیڈی نہ ہوگی۔ بلکہ قرۃ العین حیدر کی ہاں میں ہاں ملاتے ہوئے کہتے ہیں: قرۃ العین کا یہ دعویٰ حق بجانب ہے کہ انہوں نے اس ناول میں "ایک عظیم انسانی ٹریڈی کی داستان قلم بند کی ہے" (ص ۲۵۸)

آخر یہ تضاد کیوں؟ درحقیقت اس ناول میں ایک مربوط پلاٹ اور منظم کہانی ہے جو رشتہ کے ارد گرد گھومتی ہے اور غفران منزل کی داخلی اور خارجی زندگی کو بے نقاب کرتی ہے۔ اگر شعور کی رو میں زمان و مکان علیحدہ تصور رکھتا ہے اور خارجی دنیا سے بے تعلق ہوتا ہے تو پھر نواکھلی، بہار، پنجاب، سندھ، نہرو، مہاتما گاندھی کا تعلق کس نوع کے زمان و مکان سے ہے اور یہ کردار و مقام کس عہد کی نمائندگی کرتے ہیں۔ یہ حقیقت ہیں یا ان کا وجود روحانی ہے کیونکہ شعور کی رو میں تو "مادیت" یا "مٹوس" یا حقیقی دنیا نہیں ہوتی یہاں تو "روحانیت" ہی کا گندہ ہو سکتا ہے۔

اگر شعور کی رو کے ناولوں کا مقصد کوئی کہانی یا قصہ بیان کرنا نہیں ہوتا تو ڈاکٹر یوسف سرمست کے اس جملے سے کیا نتیجہ نکلتا ہے کہ اس کے باوجود یہ ناول ارتقائی منزلوں سے گذرتا ہوا آخر میں ایک بھرپور تاثر چھوڑ کر ختم ہو جاتا ہے۔ قاری ناول میں رہیش ہونے والی ٹریڈی کو غیر محسوس طور پر جان لیتا ہے۔ اسی طرح قرۃ العین حیدر نے حد درجہ فنکارانہ بصیرت سے ہندوستان کی تقسیم کے بعد کے بھیانک نتائج کو پیش کر کے واقعی ایک عظیم انسانی ٹریڈی کی داستان کو قلم بند کیا ہے۔

"ارتقاء" کے معنی ہی بتدریج ترقی کے ہیں۔ ادبی اصطلاح میں تو اس کا اپنا ایک خاص مفہوم ہے آخر ناول میں ارتقاء کس چیز کا ہوا؟ کہانی کا کردار کا یا پلاٹ کا یا زبان و مکان کے خارجی دنیا سے بے تعلق کا؟ اور کون سی چیز ہے جو ناول کے اختتام پر تاثر

کرتی ہے؟ ناول میں کہانی کا ارتقار ہوا ہے اور اختتام پر قاری اس عظیم ٹریجڈی سے متاثر ہوتا ہے، جو ایک تہذیب اور معاشرت کی ٹریجڈی ہے۔ یہی وصف اس ناول کو شعور کی رودائے ناولوں سے الگ کر دیتا ہے۔

”شعور کی تکنیک“ سے متعلق پروفیسر قمر رئیس کا یہ خیال ہے کہ:

① شعور کی رو کا دبستان، ناول میں سماجی حقیقت نگاری کے خلاف رد عمل اور اس احساس کا نتیجہ ہے کہ سماجی حقیقت نگاری (جسے وہ غلطی سے نقل Imitation کہتے ہیں) ناول میں انسانی زندگی کے ناقص سطحی اور محدود تجربات کا احاطہ کرتی ہے۔

② خارجی اور سماجی زندگی اتنی گنجان وسیع و عریض ویے ہنگم ہے کہ اس طرح ناول میں اس کا احاطہ ممکن ہی نہیں۔

③ اس زندگی کو (یعنی گنجان وسیع و عریض ویے ہنگم) صرف شعور کی رودائے تلاش خیال کی آزادی کے ذریعہ ہی گرفت میں لایا جاسکتا ہے۔

④ دوسرا معاون طریقہ یہ ہے کہ اس زندگی کی معنوی میں داخلی حقیقت نگاری کے ساتھ ساتھ علامتی اسلوب اظہار اختیار کیا جائے۔ (تلاش و توازن ص ۴۰)

شعور کی رو کے سلسلے میں یہ باتیں بڑی اہم ہیں۔ ”میرے بھی صنم خانے“ میں ان تمام مفروضے کی نفی ملتی ہے۔ اس میں سماجی حقیقت نگاری ہے، گنجان وسیع و عریض اور بے ہنگم زندگی کا علامتی اسلوب میں کم اور خالص بیانیہ میں زیادہ اظہار خیال کیا گیا ہے۔ مثلاً کنور صاحب کی موت کا منظر دیکھئے اور اندازہ کیجئے کہ اس میں کس حد تک علامتی اسلوب ہے۔

_____ آفتابِ لافناہ کی میناروں تک پہنچ چکا تھا۔ زوال کا

وقت تھا۔ دھوپ ڈھلنے والی تھی۔۔۔۔۔ کھڑکیوں کے رنگ

برنگ شیشوں میں جھنکی ہوئی دھوپ (دیوانِ خانہ کے)

مگرد آلود فرہنج پر ہر صبح اور اس کی کمریوں کی زمیں آکر اڑتے ہوئے

ذرے کندہ کی طرح دمک رہے تھے۔۔۔۔۔ حویلی کے سارے کمرے

ساییں سامیں کر رہے تھے، کنور صاحب اپنی محبوب کائنات ”قانونِ سنج“

اٹھا کر اس کی ورق گردانی کرنے کا کوشش کرتے ہیں لیکن وہ ان

نہ ہاتھ سے جھوٹ کر لگ جاتی رہے اور وہ دنیا کی طرف کروٹ

بدلی کر ابد کا خیز سوجھاتے ہیں

بات بالکل واضح انداز میں کی گئی ہے۔ ہاں چونکہ یہ نثر تخلیقی ہے اس لئے اس میں شری اور صاف کی جھلک بھی ملتی ہے۔ جو استعارے ہیں وہ بھی دلکش یہ اس قدر ذاتی یا نجی نہیں کہ ذہن کی رسائی نہ ہو۔

دراصل اس ناول میں شعور کی۔ دو الی تکنیک استعمال ہی نہیں کی گئی ہے۔ جو چیزیں اسے شعور کی رو والے ناولوں سے ممتاز و ممیز کرتی ہیں، وہ یہ ہیں:

- ① شعور کی رو والے ناول میں کوئی خاص کہانی نہیں ہوتی اور اسی لئے اس میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ میرے بھی صنم خانے میں باضابطہ تقسیم ہند سے کچھ قبل اور بعد کی متاثرہ تہذیب و کلچر کی کہانی ملتی ہے۔ اس کا پلاٹ منظم و مربوط ہے
- ② ماہر نفسیات ولیم جیمس جس نے شعور کی رو کی طرف سب سے پہلے اشارہ کیا، اس کے الفاظ ہیں:

REMEMBERS THOUGHTS AND FEELINGS, BUT CONSIDERS THEM AS A

CONSCIOUSNESS AND THAT THEY APPEAR TO HIM NOT AS A SERIES

BUT AS A STREAM, FLOW

STREAM OF CONSCIOUSNESS IN THE MODERN NOVEL p-4

یہاں آخری الفاظ بڑی اہمیت رکھتے ہیں:

کیا میرے بھی صنم خانے میں

AS A STREAM, FLOW

- ③ شعور کی بنیادی شناخت اس کا بہاؤ، بے ربطی اور متحرک رہنا ہے اسے گرفت میں لانا تقریباً ناممکن ہے۔ اس کی روانی کو ضابطہ تحریر میں لانا بھی مشکل ہے۔ پروفیسر عبدالسلام نے شعور کی رو اور شعور پر بڑی تفصیلی اور مدلل گفتگو کرتے ہوئے لکھا ہے:

مکمل طور پر اس کا ادراک کرنا اور اسے ارادی توجہ

کا گرفت میں لانا ناممکن رہے۔ یہی کام ناممکن اس لئے رہے کہ فکر

کے رقتار مقابلتہ بہت کم ہوتی رہے۔ فکر ہمیشہ اصولوں کے زبانیان
اور اس کے ضابطوں کے تابع ہوتی رہے اور شعور مطلق العنان
ہوتا رہے۔ پھر فکر شعور کا خود ایک حرد رہے اور حیز و مکے لئے کل

کو گرفت میں لانا فلسفیانہ اعتبار سے محال رہے۔
اس کے برخلاف "میرے بھی صنم خانے" میں ترشی ترشائی بھی سنوری زبان
ملتی ہے، وہ بھی اسے شعور کی رو والے ناول سے الگ کرتی ہے۔ علاوہ ازیں اس ناول
میں ایک ربط اور تسلسل ہے۔ کہانی نقطہ آغاز، عروج، ارتقاء اور نکلا نکس سے گذرتی
ہے۔ اس لیے شعور کی رو کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔

④ سب سے بڑی خوبی شعور کی رو والے ناولوں کی یہ ہے کہ ان کا
تعلق خارجی زمان و مکان سے نہیں کے برابر ہوتا ہے۔ زیر بحث ناول میں زمان و مکان
کا تعلق خارجی اور داخلی دونوں سطح پر یکساں ہے۔

⑤ شعور کی رو والے ناولوں میں ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے
سے جڑے ہوتے ہیں۔ یہاں خیالات کسی بھی وقت کسی زمانے سے مربوط ہو سکتے ہیں۔
لیکن ان خیالات میں آزاد تلامذہ خیال (Free Will) کا تعلق ہوتا
ہے۔ "میرے بھی صنم خانے" میں بھی ماضی، حال اور مستقبل کی باتیں ہیں۔

اس کے کردار بھی سوچتے ہیں۔ جمعی حال کو دیکھ کر ماضی کی بات آتی ہے اور کبھی آگے کا، اتنے
پچھلے حادثہ کی یاد دلاتا ہے۔ لیکن ان میں ارادے کا دخل زیادہ نظر آتا ہے۔ مثلاً سلیم اگر
رخشنہ یا عباسی خانہ، خفران منزل کی جاہ و حشمت کے متعلق سوچتے ہیں تو صاف
ظاہر ہوتا ہے کہ یہ کردار ماضی کو یاد کر رہے ہیں جن میں ربط اور تسلسل ہے اور یہ صفت
شعور کی رو والے فن پارے میں نہیں ملتا۔ چنانچہ اس سلسلے کے مستند نقاد
H. M. P. A. کی بھی رائے یہی ہے کہ اگر ایک شخص ارادی طور پر ماضی
کو یاد کرتا ہے تو اسے شعور کی رو نہیں کہا جائے گا۔

دراصل قرہ العین حیدر نے اس ناول میں بالواسطہ داخلی کلام
کی تکنیک سے کام لیا ہے اس لئے اس
ناول کے آغاز میں ہی سلیم کا کردار "وہ" لفظ سے ظاہر کیا گیا ہے اور زیادہ تر تقائما

پر صیغہ واحد غائب کا ہی استعمال ملتا ہے۔ یعنی "شعور کی رو" بذات خود کوئی تکنیک نہیں، بلکہ یہ ایک رویہ ہے، ایک کیفیت ہے، ایک عمل ہے اور اس کیفیت یا ٹیل کو پیش کرنے کا ایک طریقہ کار INDIRECT INTERIOR MONOLOGUE ہے۔ کہہ سکتے ہیں کہ:

STREAM OF CONSCIOUSNESS REFERS TO THE SUBJECT MATTER OF A CERTAIN TYPE OF NOVEL, WHILE INTERIOR MONOLOGUE IS ONE OF THE METHODS OF PRESENTING THIS SUBJECT MATTER.

رابرٹ ہمفری بھی یہی خیال رکھتا ہے اور وہ "شعور کی رو" کی کیفیت کو پیش کرنے کے چار بنیادی طریقے بتاتا ہے:

- 1) DIRECT INTERIOR MONOLOGUE
- 11) INDIRECT INTERIOR MONOLOGUE
- 111) OMNISCIENT DESCRIPTION
- 1v) SOLILOQUY

اور INDIRECT INTERIOR MONOLOGUE ان میں سب سے ادنیٰ طریقہ ہے۔ اس تکنیک میں داخلی کلام ناول نگار ادا کرتا ہے گویا اس کے کرداروں میں خود ناول نگار بولتا ہے۔ ناول نگار کا کمال یہ ہوتا ہے کہ وہ ہر کردار کے نفس پر گہری نظر رکھتے ہوئے اس کی خاص شناخت اور خوبی کے ساتھ پیش کرے۔ یہی ناول نگار کی بڑی کامیابی ہے۔ اس تکنیک میں ناول نگار کو اتنی آزادی ہوتی ہے کہ وہ موقع اور عمل کے اعتبار سے تشریح اور وضاحت کر سکتا ہے۔

تقریباً ہی صورت حال "میرے بھی صنم خانے" میں بھی ملتی ہے۔ شروع کے سو صفحات میں جو باتیں ملاستی، استعاراتی یا مبہم نظر آتی ہیں۔ ان کی تشریحات آئندہ اوراق میں ہوتی چلی جاتی ہیں اور اختتام پر قاری کے سامنے کچھ بھی پوشیدہ نہیں رہتا۔ ہاں اس وضاحت میں قرۃ العین حیدر نے بالواسطہ داخلی کلام سے کام لیا ہے۔ اس لئے اس ناول کو STREAM OF CONSCIOUSNESS کی صف میں رکھنا، ادبی تنقید سے صرف نظر یا محمل نظر کرنا ہے۔

میں اپنی بات مشہور نقاد EDEL کی اس عبارت پر ختم کرنا چاہوں گا، جس میں اس نے STREAM OF CONSCIOUSNESS اور INTERIOR MONOLOGUE کے فرق کو واضح کرنے کی کوشش کی ہے۔

THE TERM "INTERNAL MONOLOGUE" BECOMES MERELY A USEFUL DESIGNATION FOR CERTAIN WORKS OF FICTION OF SUSTAINED SUBJECTIVITY, WRITTEN FROM A SINGLE POINT OF VIEW, IN WHICH THE WRITER NARROWS DOWN THE STREAM OF CONSCIOUSNESS AND PLACES US LARGELY AT THE CENTRE OF THE CHARACTER'S THOUGHTS-----THAT CENTRE WHERE THOUGHTS OFTEN USE WORDS RATHER THAN IMAGES.

(Stream of consciousness in modern novel, p-153)

زبان وارث (۱۹۸۹ء)

گردش رنگ چمن

تخلیق اشارت

جب ہم لکھتے بیٹھتے ہیں تو ٹیکنیک خود بخود وارد ہوتی رہے اس کے لئے ضروری نہیں کہ لکھنے والا اس پر پہلے والا اس پر پہلے سے سوچے۔ ایک موسیقار کے ساتھ تو یہ مشکل رہے کہ ایک راگ کے لئے خواہ وہ ٹیکنک میں کوئی بھی تبدیلی کرے بنیادی اصولوں سے انحراف ممکن نہیں لیکن میرے لئے یہ مشکل نہیں رہے۔ کوئی بھی مختصر سا منظر یا کوئی امیج جو میری یادوں میں موجود ہو مجھے تحریک دیتا رہے اور میں لکھنا شروع کر دیتی ہوں ٹیکنک خود بخود پیدا ہو جاتی رہے۔ میرا حالیہ ناول گردش رنگ چمن اس کی مثال ہے میرے ذہن میں ایک منظر تھا میری والدہ تعلیم کے فروغ کی حامی تھیں اور ان خواتین سے جو تعلیم یافتہ ہوں خصوصاً وہ جو باہر سے پڑھ کر آتی ہوں مل کر بہت خوش ہوتی تھیں۔

ایک زمانے میں کوئی خاتون انسپکٹر آف اسکول بن کر لکھنؤ آئی تھیں میری ماں مجھے ساتھ لے کر ان سے ملنے گئیں ان کا گھر پر هجوم درختوں کے اندر چھپا ہوا تھا۔ یہاں دو خواتین اردو درمیانی عمروں والی غیر شادی شدہ بہنیں تھیں ان میں سے کم عمر بہن بہت حاذب نظر تھی انسپکٹر تھی اور انگلستان میں رہ چکی تھیں اور ظاہر ہے کہ اس دور کے لئے یہ سب کچھ ایک عجب و بد تھا یہ ۱۹۳۰ء کی بات ہے گھر کے اندر میل پیس پر مٹی کے بنے ہوئے چھوٹے چھوٹے برتن رکھے تھے۔ بزرگ خاتون نے بتایا کہ یہ برتن اس نے ان دنوں بنائے تھے جب انگلستان میں جب وہ آرٹس اسکول سے وابستہ تھیں۔ یہ سارا منظر میرے ذہن میں محفوظ ہو گیا اس کے بعد ان لوگوں سے کبھی ملاقات نہیں ہوئی کافی عرصہ بیت گیا اور جب میں نے گردش رنگ چمن پر کام شروع کیا تو اس کی ابتدا لکھنؤ کے ایک گھر کی دو خواتین سے ہوئی مگر یہاں وہ ماں بیٹی کے کردار میں تھیں وہ انگلستان میں رہ چکی تھیں لڑکی ڈاکٹر تھی جس کے بارے میں ماں بتاتی رہے کہ جس زمانے میں وہ تعلیم حاصل کر رہی تھی میں نے یعنی ماں نے یہ تصویریں بنائی تھیں۔ اب آپ دیکھئے کہ کس طرح ادیب کے لئے یہ واقعہ یا اس قسم کا کوئی واقعہ ابتداء کا محرک بن جاتا ہے تھیم اور ٹیکنک کے بارے میں بیٹھ کر سوچنے کی کوئی ضرورت مجھے نہیں محسوس ہوتی۔ میں نے فوراً لکھنا شروع کر دیا اور پلاٹ خود بخود بنتا چلا گیا۔ اس ناول میں چونکہ میں نے کئی حقیقی لوگوں کو شامل کر لیا ہے اس لئے میرے نزدیک یہ نیم دستاویزی ناول ہو گیا ہے۔ (قدۃ العین حیدر سے انٹرویو : سکوتیا پال)

ہماری مطبوعات

ادب و تنقید

قرۃ العین حیدر ایک مطالعہ ڈاکٹر انصاری کریم ۳۰۰/-
ابتدائی کلام اقبال پروفیسر گمان چندین ۱۲۵/-

کھوج ۱۲۵/-

پرکھ اور پہچان ۱۲۵/-

ترقی پسند ادب

پچاس سال سفر قریشی عاشور کالی ۱۲۵/-

ترقی پسند تحریک کی نصف صدی علی محمد جعفری ۳۰۰/-

آگہی کا منظر نامہ پروفیسر وہاب اشرفی ۷۵/-

تاریخ ادبیات عالم (جلد اول) ۳۰۰/-

نظیر اکبر آبادی کی نظم نگاری سید طلعت حسین نقوی ۱۰۰/-

انتخاب دوادین

مولوی امام بخش مصباحی رتبہ خواجہ مدظلہ ۵۰/-

برطانیہ کی سیاسی جماعتیں

اور پارلیمنٹ حیدر آبادی ۷۵/-

رہ و رسم آشنائی ۳۰۰/-

مناظر اور کج رویہ ابوالفضل عمر ۹۰/-

علامہ اقبال کی ازدواجی زندگی حافظ سید حامد جلالی ۹۰/-

اردو میں فن سوانح نگاری کا ارتقا ممتاز فاخرہ ۱۲۵/-

اسلامیات

ہندوپاک میں اسلامی جدیدیت عزیز احمد جمیل جاسی ۱۲۵/-

ہندوپاک میں اسلامی کلچر ۱۵۰/-

رہبر کابل مولانا عبدالحق ۳۰/-

غالب اور تصوف سید محمد مصطفیٰ انصاری ۹۰/-

آسان لغات القرآن مولانا عبدالحق کریم پاریکھ ۲۵/-

معلم اعظم (پیشانی) منوہ نوری خلیلی ۷۵/-

تاریخ ادب اردو جلد اول جمیل جاسی ۵۰/-

جلد دوم (دوسری شریں) ۲۰۰/-

ارسطو سے ایلپیٹ تک (اضافہ شدہ ایڈیشن) ۲۵۰/-

محمد تقی میر ۹۰/-

ایلپیٹ کے مضامین ۷۵/-

شہنوی کدم را و پدم را و ۷۵/-

ادب کلچر اور مسائل ۱۰۰/-

نئی تنقید ۲۰۰/-

تنقید اور تجربہ ۱۰۰/-

میراجی ایک مطالعہ ۳۰۰/-

امیر خسرو کا ہندوی کلام مع نسخہ برلن

ذخیرۃ اشیرنگر (اضافہ شدہ ایڈیشن) گوپی چند نارنگ ۱۰۰/-

ادبی تنقید اور اسلوبیات ۱۲۰/-

انیس شناسی ۵۰/-

اقبال کا فن ۷۵/-

اسلوبیات میر ۲۵۰/-

سانحہ کربلا بطور شعری استعارہ ۲۵۰/-

اردو افسانہ روایت اور مسائل ۱۷۵/-

اقبال سب کے لیے فرمان فحوری ۱۵۰/-

اردو کی ظریفانہ شاعری اور

اس کے نمائندے

شعرو حکمت دور دوم کتابت معنی تبسم و شہریار ۱۵۰/-

ارمغان فاروقی شبیر احمد صدیقی ۷۵/-

Educational Publishing House

3108 Vakil Street Dr. Mirza Ahmad Ali Marg, Lal Bazar, DELHI-110006